

*Julien Gracq et la réception
du romantisme allemand*

vom Fachbereich Kommunikations- und Geschichtswissenschaften
der Technischen Universität Berlin
genehmigte Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie

vorgelegt von Susanne Dettmar-Wrana
aus Berlin

D 83

Berichter: Prof. Dr. Oskar Roth
Prof. Dr. Étienne François
Berichter: Prof. Dr. Michel Murat
Prof. Dr. Yves Chevrel
Vorsitz: Prof. Dr. Thomas Cramer

Tag der Wissenschaftlichen Aussprache: 3. Juni 2000

UNIVERSITÉ PARIS IV - SORBONNE
U.F.R. DE LITTÉRATURES FRANÇAISE ET COMPARÉE

N° attribué par la bibliothèque: I _ I _ I _ I _ I _ I _ I _ I _ I _ I

T H È S E
pour l'obtention du grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS IV

Discipline: Littérature française

présentée et soutenue publiquement par
Mme Susanne DETTMAR-WRANA
en juin 2000

Julien Gracq et la réception du romantisme allemand

Directeurs de thèse: M. le professeur Michel Murat
M. le professeur Oskar Roth

Jury: M. le professeur Michel Murat
M. le professeur Yves Chevrel
M. le professeur Oskar Roth
M. le professeur Étienne François
M. le professeur Thomas Cramer, Président

Pour leur patience et leur soutien à tout moment,
je remercie mes deux directeurs de thèse,
M. Michel Murat et M. Oskar Roth,
ainsi que Rolf Lohse, mon mari Michael Wrana,
Brigitte Nest, Thorsten Kelp,
mes parents et mes ami(e)s.

Table

Avant-propos	p. I
 Première partie: culture germanique et médiations	
 I. La culture germanique de Julien Gracq	 p. 1
1. La construction de la culture germanique chez Gracq et ses connaissances de la littérature romantique allemande	p. 1
2. L'entre-deux-guerres et le romantisme allemand	p. 5
2.1 L'œuvre d'Albert Béguin (1901-1957)	p. 11
2.2 L'œuvre de Ricarda Huch (1864-1947)	p. 19
3. Nietzsche et Wagner	p. 24
 II. Le rôle médiateur du surréalisme	 p. 45
1. Julien Gracq et André Breton	p. 45
1.1 La réception de Fichte et de Hegel	p. 48
1.2 Les ancêtres romantiques du surréalisme	p. 55
2. Ressemblances et différences concernant l'accueil littéraire du romantisme allemand	p. 58
2.1 Rapprochements entre Gracq et les surréalistes	p. 59
2.2 Éloignements	p. 62
3. Reprises de mythes romantiques	p. 65
 III. L'image de la littérature allemande dessinée par Gracq	 p. 85
1. Le domaine de la littérature allemande	p. 85

2.	Digression dans l'art pictural: le peintre Caspar David Friedrich	p. 117
----	--	--------

Deuxième partie: Interférences entre Gracq et le romantisme allemand - l'individu, le monde et la nature

IV.	Aspects philosophiques	p. 125
1.	Intériorité, désocialisation et subjectivité	p. 125
2.	Les traits romantiques de l'univers gracquien	p. 144
2.1	La dissolution des frontières et des conditions temporelles	p. 147
3.	L'être humain et la nature chez Gracq	p. 160
3.1	L'arrière-fond romantique: <i>Neue Mythologie</i> et <i>Naturphilosophie</i>	p. 163
V.	Interférences littéraires	p. 175
1.	Correspondances entre thèmes et motifs littéraires chez Julien Gracq et les romantiques allemands	p. 175
2.	Deux études exemplaires: la nuit et le rêve	p. 189
2.1	La nuit	p. 189
2.2	Le rêve	p. 201
VI.	La poétique du récit et des formes chez Gracq	p. 221
1.	Le modèle du <i>Bildungsroman</i> goethéen	p. 221
2.	La <i>romantische Ironie</i>	p. 246
3.	Gracq et le fragment - le modèle de Schlegel	p. 262
4.	Gracq et le <i>Märchen</i>	p. 287
5.	Gracq et la poétique de Novalis	p. 296

Troisième partie: Transpositions

VII. Le dialogue d'un écrivain contemporain avec la tradition littéraire	p. 303
1. Le romantisme français et anglais	p. 303
2. L'exemple de Kleist et de Jünger	p. 326
Regard en arrière	p. 349
Questionnaire adressé à Julien Gracq en janvier 1997	p. 363
VIII. Bibliographie	p. 365
Index	p. 393

Avant-propos

La publication du premier roman de Julien Gracq, *Au château d'Argol*, date maintenant d'une soixantaine d'années. L'existence de la critique gracquienne s'inscrit à peu près dans la même durée - dès les débuts narratifs de Gracq, l'encre n'a pas cessé de couler au sujet de son univers romanesque, son style d'écriture et ses idées, formulées dans les œuvres critiques. Gracq ne s'en est guère occupé - son attitude par rapport à la critique littéraire, voire universitaire est bien connue.

La parution d'*Au château d'Argol* en 1939 est suivie d'une première vague de commentaires critiques¹, dont quelques uns rédigés par des personnalités comme Edmond Jaloux et Thierry Maulnier. Ils se réfèrent avant tout à l'"Avis au lecteur" qui précède le roman et ont parfois tendance à prendre au pied de la lettre ce qu'ils y trouvent, ce qui les mène à des observations qui seront modifiées par la suite. Dans l'ensemble, les premiers critiques se montrent enthousiasmés par le style de Gracq; ils cherchent à situer son écriture dans un réseau de références littéraires dont les composants principaux sont le surréalisme, le symbolisme et le romantisme noir anglais. Leur intérêt consiste moins en un jugement sur le roman qu'en sa qualification d'œuvre initiatique. Seul René Étiemble, dans un article de 1947, publié après la réédition d'*Au château d'Argol* en 1945, s'oppose à cette vue optimiste².

À partir de 1945, après la publication d'*Un beau ténébreux*, la critique est divisée et dans l'ensemble plus diversifiée³, car d'un côté, le deuxième roman constitue un élément de comparaison par rapport *Au château d'Argol*, et de l'autre côté, les nouvelles critiques peuvent se fonder sur les études déjà existantes. Les auteurs continuent d'insister sur la filiation surréaliste et romantique de Gracq, ainsi

¹Voir "Accueil de la critique" de Bernhild Boie, dans Julien Gracq, *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 1139-1145. Par la suite, nous renvoyons à cette édition par les mentions OC, t. I et OC, t. II. Concernant la réception de l'écriture de Julien Gracq, on peut également considérer l'article de Georges Cesbron, "État présent des études sur Julien Gracq (1960-1981)", *L'Information littéraire* (Paris), 33^{ème} année, n° 4, septembre-octobre 1981, p. 147-159.

²René Étiemble, "Trois exercices de style" (1947), dans *Hygiène des Lettres*, t. V: *C'est le bouquet!*, Paris, Gallimard, 1967, p. 77-85.

³OC, t. I, p. 1176-1188.

que sur la magie de son univers romanesque et le pouvoir incantatoire de son écriture. En outre, ils soulignent le grand nombre d'allusions à la tradition littéraire - surtout au romantisme - qui caractérisent le roman, ainsi que l'étrangeté du personnage d'Allan. Cependant, on remarque également une certaine déception chez ceux qui ont été particulièrement enchantés par le premier roman et qui fondent leur jugement sur une comparaison. Maurice Blanchot fait partie de ces derniers, ce qui, pourtant, ne l'empêche pas de rédiger un article important sur *Un beau ténébreux*, sur l'écriture de Gracq et son univers romanesque⁴. Une autre étude intéressante vient de la main de Gaëtan Picon⁵; il y accentue le manque d'unité du roman et le désigne en tant qu'"écrit en marge d'un livre secret à peine entrevu"⁶. De même, il met en relief l'opposition entre l'écriture de Gracq et la littérature existentialiste qui, désormais, constituera un sujet de critique important. Dans l'ensemble, le mérite de Picon consiste en l'anticipation de certaines positions affirmées par Gracq plus tard.

Avec la parution (1948) et la mise en scène (1949) du *Roi pêcheur*, la discorde entre les critiques éclate pour la première fois, et cela avec véhémence. Il suffit de considérer les extraits de critiques juxtaposés par Bernhild Boie⁷ pour s'apercevoir d'une réception totalement hétérogène. Effectivement, le refus de la pièce et l'échec de la représentation déterminent l'accueil critique et semblent étouffer les voix de ses défenseurs. Quant à ceux qui attaquent *Le Roi pêcheur*, ils reprochent essentiellement à Gracq d'avoir d'une part laïcisé la légende du Graal et, d'autre part, de ne pas avoir adapté le sujet au goût moderne. Il n'y a que peu de critiques qui savent lire *Le Roi pêcheur*, c'est-à-dire tenir compte de l'"Avant-propos" où Gracq se déclare clairement concernant le choix de son sujet, et qui savent estimer les qualités stylistiques dont la pièce dispose indiscutablement.

⁴Maurice Blanchot, "Grève désolée, obscur malaise" (1947), *Qui vive? autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1989, p. 33-38.

⁵Gaëtan Picon, "Un Beau Ténébreux", *Confluences*, vol. V, n° 5, juin-juillet 1945, p. 546-550.

⁶*Ibid.*, p. 547.

⁷OC, t. I, p. 1260-1264.

La parution du *Rivage des Syrtes* en 1951 est à l'origine d'un véritable boom d'études critiques portant sur l'œuvre gracquienne et sur ce nouveau roman en particulier. Au début, ces études se caractérisent avant tout par les difficultés des auteurs de situer le roman par rapport à l'histoire littéraire⁸. Bien qu'on puisse y déceler les mêmes parentés littéraires qu'avant - des traces du Moyen Âge, notamment à travers le thème de la quête, l'ascendant du romantisme et du surréalisme - le caractère insolite du *Rivage des Syrtes* rend difficile, voire impossible une catégorisation finale. Cependant, les critiques ne cessent pas de souligner la qualité du style gracquien. À cet égard, les échos sont plutôt positifs, bien que le jugement sévère d'Étiemble par rapport *Au château d'Argol* continue d'agir d'une manière sous-jacente. De surcroît, il faut prendre en considération le débat intellectuel des années Cinquante où continuent de s'opposer l'idéologie existentialiste et la tradition de l'imaginaire, le réalisme et l'irrationnel. Sur l'arrière-fond de ce débat, *Le Rivage des Syrtes* prolonge indubitablement la tradition de l'imaginaire ce qui, entre autres, se dévoile clairement par rapport au sujet historique du roman, transposé dans le domaine de l'atemporel. Ainsi l'écriture de Gracq va-t-elle à l'encontre de l'esprit de modernité qui régit le monde littéraire au moment de la publication du *Rivage des Syrtes*; par ailleurs, ce fait est salué par un certain nombre de critiques⁹. S'y ajoute le retentissement de l'affaire Goncourt. Pendant longtemps, l'accueil critique du *Rivage des Syrtes* détermine l'image de l'œuvre gracquienne. Pendant les sept ans sans publication de textes narratifs qui succèdent à ce roman considéré comme chef-d'œuvre, la critique est comme poursuivie par le caractère énigmatique du *Rivage des Syrtes*. Inconsciemment, elle attend une sorte de suite à ce roman qui l'a tant provoquée.

Par conséquent, *Un balcon en forêt* (1958) est généralement perçu comme déception. Seulement peu de critiques se montrent capables d'estimer le caractère

⁸*Ibid.*, p. 1352-1365.

⁹Voir l'"Accueil de la critique" par Bernhild Boie, OC, t. II, p. 1311.

différent de cette œuvre apparemment plus simple, plus modeste¹⁰. La plupart d'entre eux comparent le roman au *Rivage des Syrtes* et le jugent d'après ce qu'ils en ont pensé. *Un balcon en forêt* clôt la seconde décennie de réception et de critique gracquiennes; toutefois, à quelques exceptions près, les études ne s'éloignent guère d'un certain niveau de perception, d'un point de vue fixe lié aux sujets romanesques, au caractère des motifs et des symboles choisis par Gracq, aux parentés littéraires de ses œuvres et à son écriture. Ces aspects constituent le centre de toute étude sur Gracq qui paraît avant et en 1958. Il en résulte une certaine uniformité de la critique, parfois même un certain embarras.

Au cours des années Soixante, une série d'articles paraît dont les auteurs vont dominer la réception de l'œuvre gracquienne pendant les années à suivre, notamment Michel Guiomar, Jean-Louis Leutrat, Enea Balmas et Jean-Paul Weber. Il s'agit essentiellement d'études thématiques, d'analyses de texte qui accentuent le contenu narratif, qui visent et interprètent des détails de l'univers romanesque gracquien. En 1966, pour la première fois, deux travaux critiques sur Gracq paraissent sous forme de livres: celui de Bernhild Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, et le livre de Jean-Louis Leutrat intitulé *Julien Gracq*. Bien que le premier ouvrage critique sur Gracq, celui de Boie, soit écrit en allemand, il aura un effet persistant sur la critique ultérieure et constituera une référence de base. Ce sont surtout son caractère explicatif et sa valeur d'introduction qui rendent la prise en considération de cet ouvrage quasiment indispensable, et cela d'autant plus qu'il touche à presque toutes les questions centrales liées à l'œuvre romanesque de Gracq. Par la suite, ces questions seront reprises par d'autres critiques (par exemple le thème de l'attente par Marie Francis), mais il faut attribuer à Boie le mérite d'en avoir donné d'avance une vue complète qui a marqué tout un nombre d'études sur Gracq. Certes, cela concerne en premier lieu les études sur les grands thèmes imaginatifs de Gracq, car d'une certaine façon, le livre de Boie prolonge la critique thématique. Toutefois, Boie dépasse le

¹⁰*Ibid.*, p. 1297-1312.

cadre étroit préconçu par les critiques précédentes et explique une multitude d'aspects supplémentaires, notamment les origines des différents éléments de l'univers gracquien, le plus souvent surréalistes et romantiques. Concernant le sujet de l'étude ci-présente, l'ouvrage de Boie a fourni beaucoup d'indices de recherche précieux. Ainsi mentionne-t-elle par exemple les relations entre Gracq et Béguin, Wagner, Novalis, Jünger et d'autres personnages et mouvements importants dans ce contexte. De même, elle indique le caractère romantique de certains motifs gracquiens, par exemple celui du motif de la nuit. En outre, Boie démontre avec quelle insistance les motifs principaux de Gracq constituent un réseau, un ensemble qu'il faut lire comme l'expression d'une conception du monde, d'une *Weltanschauung*. Grâce à son caractère concret et scientifique, l'argumentation bien fondée et logique, le livre atteint une dimension de profondeur qui, à ce moment-là, le distingue finalement de l'étude de Leutrat. Évidemment, la réception de l'œuvre gracquienne s'est transformée jusqu'à nos jours (ainsi que l'œuvre elle-même) - il en sera encore question -, et le travail de Boie, à l'époque, ne peut pas encore commenter la totalité de l'œuvre de Gracq, c'est-à-dire considérer des ouvrages critiques comme *Lettrines*, *En lisant en écrivant*, etc., qui paraîtront plus tard. Aussi les particularités de l'écriture et du langage gracquiens ne sont-elles abordées que brièvement¹¹. Pourtant, le travail critique de Bernhild Boie est tout à fait remarquable, même si le fait que le livre est écrit en allemand l'a tout probablement rendu inaccessible à un certain nombre de lecteurs français. De toute façon, les deux tomes de l'édition de la Pléiade établis et annotés par Boie¹² fournissent les remarques et les interprétations dont les germes reposent dans son premier livre. Quelle position faut-il donc attribuer au premier ouvrage critique sur Gracq? Tout d'abord, nous l'avons déjà constaté, il a une valeur de base. D'après Michel Murat, le livre de Boie fait partie d'une première strate de travaux sur Gracq, et se caractérise, ainsi que l'ensemble du travail critique de Boie,

¹¹Bien sûr, il faut tenir compte du fait qu'elles ne représentent pas l'objet central de l'étude.

¹²Avec, pour le second volume, la collaboration de Claude Dourguin.

avant tout par la "fidélité à soi-même"¹³. Vu les changements et les renouvellements intérieurs de la critique gracquienne, cette constatation fait allusion au fait que *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs* reste éloigné d'un certain nombre d'interprétations plus récentes, fondées sur des idées linguistiques, souvent structuralistes, ou essayant d'assumer une attitude plus sceptique au sujet de Gracq. Mais en dépit de cet éloignement, les idées de Boie restent présentes, même si l'effet de son premier livre a diminué. Aujourd'hui, c'est l'édition de la Pléiade qui occupe le premier plan; sa qualité est indiscutable. L'œuvre de Gracq y est présentée, documentée et commentée avec soin et érudition. Du reste, le travail critique de Bernhild Boie représente l'étude la plus importante de la critique allemande au sujet de Julien Gracq.

La découverte de Gracq en Allemagne remonte au début des années Cinquante; elle entraîne la parution d'une première traduction d'un texte gracquien, du *Rivage des Syrtes*¹⁴. Toutefois, la plus grande partie des articles allemands sur Gracq publiés avant l'étude de Boie ont un caractère très général et essayent en premier lieu de cerner la position et la signification de l'écriture gracquienne dans la littérature française. Les auteurs évoquent certains sujets liés à l'écriture de Gracq, par exemple le rôle de l'histoire dans *Le Rivage des Syrtes*¹⁵, ils soulignent le caractère poétique de son langage¹⁶ ou accentuent l'aspect mythique de son univers romanesque¹⁷, mais, comparés à leurs collègues français, ils ne se distinguent guère par des connaissances particulières. Seul l'article de Gerda Zeltner-Neukomm¹⁸ fournit quelques arguments et observations préalables aux idées de Boie, notamment au sujet du caractère de l'univers romanesque de Gracq, dominé par le rêve et un sentiment de vie cosmique.

¹³Michel Murat, "la littérature incarnée", *Julien Gracq 2 - un écrivain moderne*, rencontres de Cerisy (24-29 août 1991), textes réunis par Michel Murat, Paris, La Revue des Lettres Modernes, 1994, p. 4.

¹⁴*Das Ufer der Syrten*, traduit par Friedrich Hagen, Düsseldorf, Rauch, 1952.

¹⁵Victor Suchy, "Zukunftsvisionen des 20. Jahrhunderts", *Wissenschaft und Weltbild*, vol. 5, n° 1, 1952, p. 18ss.; n° 10, 1952, p. 338ss.

¹⁶Friedrich Hagen, "Julien Gracq und die geheimen Instanzen des Lebens", *Antares*, vol. 1, n° 2, décembre 1952, p. 29-31.

¹⁷Hanns von Winter, "Gracq und sein Werk", *Wissenschaft und Weltbild*, vol. 6, n° 1, 1953, p. 22ss.

¹⁸Gerda Zeltner-Neukomm, "Julien Gracq", dans *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans*, Hambourg, Rowohlt, 1960, p. 97-104.

Après l'ouvrage critique de Boie, trois autres études allemandes paraissent sous forme de livres: deux mémoires de thèse, ceux de Friedrich Hetzer¹⁹ et d'Erika Mursa²⁰, ainsi qu'une étude d'Oskar Roth²¹. Tous les trois mettent l'accent principal sur des aspects très spéciaux. Le livre de Hetzer, une analyse des deux premiers romans de Gracq, se distingue par une prise de distance nette par rapport à la première strate de critique gracquienne, surtout à l'égard de la critique thématique d'un Jean-Paul Weber, mais aussi vis-à-vis de Bernhild Boie (dont il doit tout de même reconnaître les mérites). Hetzer se tourne plutôt vers des aspects liés à la rhétorique et l'écriture de Gracq, vers les sources littéraires d'*Au château d'Argol* et d'*Un beau ténébreux*. Cependant, il a tendance à une certaine rigidité et ne résiste lui-même pas aux catégorisations qu'il critique par exemple chez Weber, notamment quand il interprète *Au château d'Argol* comme "«version démoniaque»" du *Parsifal*²². Néanmoins, l'étude de Hetzer fournit des éléments d'interprétation remarquables, ainsi qu'une bibliographie utile. En revanche, le mémoire de thèse d'Erika Mursa est sans doute fort contestable. Mursa entreprend une analyse qui se fonde exclusivement sur les théories de C.G. Jung: elle interprète les symboles et les personnages gracquiens selon les catégories et la terminologie jungiennes. Certes, il est possible de rapprocher l'écriture de Gracq de la psychologie jungienne, mais comme Gracq - Mursa l'avoue elle-même²³ - ne connaît que très peu de C.G. Jung, une mise en relation absolue de son œuvre littéraire avec la terminologie de Jung doit rester largement hypothétique. Effectivement, le travail de Mursa n'échappe pas au risque d'une simplification conditionné par cette voie d'interprétation (par exemple quand elle appelle Heide "die ideale Anima"²⁴). En revanche, l'ouvrage critique d'Oskar Roth est consacré à un autre aspect très particulier de l'œuvre gracquienne, aux traces de la mythologie et de

¹⁹Friedrich Hetzer, *Les débuts narratifs de Julien Gracq (1938-1945)*, Munich, Minerva, 1980.

²⁰Erika Mursa, *Gracq und die Suche nach dem Selbst*, Francfort-sur-le-Main, Berne, New York, Peter Lang, 1983.

²¹Oskar Roth, *Hermes und Herminien. Mythologie und Hermetik bei Julien Gracq*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992.

²²Hetzer, *op. cit.*, p. 36.

²³Mursa, *op. cit.*, p. 14.

²⁴*Ibid.*, p. 5.

l'hermétisme dans l'œuvre romanesque de Gracq, avant tout dans *Au château d'Argol*. Il s'agit d'un livre érudit et intéressant dont l'argumentation est menée soigneusement. En dépit de son sujet particulier, le livre garde un intérêt général, par exemple quand l'auteur aborde la relation entre Gracq et le surréalisme moyennant lequel Gracq peut avoir développé un intérêt pour l'hermétisme, la signification de la mythologie dans ses textes ou bien le rôle de la musique dans *Au château d'Argol*. Contrairement à Mursa, l'auteur évite toute sorte de simplification.

En ce qui concerne les articles allemands sur Gracq parus après 1966, on peut constater un certain développement vers l'approfondissement et la modernité, même s'il gardent dans l'ensemble un caractère plutôt commun. Peut-être doit-on y reconnaître l'effet d'une impulsion provenant du livre de Boie. Parmi ces articles rédigés par une 'nouvelle génération', ceux de Siegfried Jüttner²⁵ et de Christine Mundt-Espín²⁶, mais aussi de Bernhild Boie²⁷ peuvent servir d'exemples d'une vue élargie sur Gracq. Mais en dépit de cet élargissement, la réception allemande de Gracq semble rester peu connue en France, on pourrait même dire coupée de la réception française - mis à part les travaux de Boie et de Hetzer qui, lui, s'est exprimé en français. Abstraction faite du problème linguistique qui peut se poser concernant la lecture de l'allemand, les raisons de cette coupure consistent probablement en le fait qu'en général, la réception allemande (à l'exception de Boie) ne semble à aucun moment suivre le chemin pris par les critiques français. Au début, c'est-à-dire avant la publication de l'étude de Boie, les travaux critiques allemands ont toujours un certain retard par rapport à la critique française. Peut-être la raison pour ce retard consiste-t-elle tout simplement en le fait qu'à ce moment, Gracq est beaucoup moins connu en Allemagne, de sorte que là où la réception française commence à se spécialiser et à se transformer, les critiques allemands réussissent moins bien à faire abstraction des

²⁵Siegfried Jüttner, "Gracq - «Le Rivage des Syrtes»", *Der französische Roman*, t. II: *Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, éd. Klaus Heitmann, Düsseldorf, August Bagel, 1975, p. 261-280.

²⁶Christine Mundt-Espín, "Julien Gracq", *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen*, éd. Wolf-Dieter Lange, Tübingen, Gunter Narr, 1984- -, p. 1-18, A-H.

²⁷Bernhild Boie, "«Die Welt als Sprache sehen». Zu Julien Gracq", *Akzente*, n° XXXVI, 1989, p. 520-534.

données générales et à passer outre. Tout comme la découverte de l'œuvre gracquienne qui arrive 'en retard', les changements ne se produisent que lentement. Par conséquent, le développement de la réception de Gracq en France, évidente surtout à partir des années Quatre-vingts, ne semble avoir un effet sur les Allemands qu'avec retard. Néanmoins, la critique allemande constitue en même temps une vue supplémentaire et une certaine prise de distance par rapport à la réception française.

En France, la réception des années Soixante-dix est marquée par la publication d'un ouvrage collectif important sur Gracq dans la série des *Cahiers de l'Herne*²⁸, ainsi que par la mise en place d'une bibliographie complète par Peter C. Hoy²⁹. *L'Herne* dirigé par Jean-Louis Leutrat réunit les points de vue d'une quarantaine d'écrivains et de critiques, parmi eux Ernst Jünger et José Corti. Il s'agit d'un ouvrage important, mais en même temps assez hétérogène en ce qui concerne la qualité des articles. Pourtant, il faut le compter parmi les ouvrages principaux au sujet de Gracq. Des études parues au cours des années Soixante-dix, il faut surtout retenir celles d'Annie-Claude Dobbs³⁰ et de Marie Francis³¹; l'une parcourant l'œuvre de Gracq chronologiquement et en démontre son unité thématique, l'autre met en relief le thème de l'attente. Ces deux études sont, parmi d'autres, représentatives d'un véritable 'boom' de mémoires de maîtrise et de thèse qui a ses origines justement dans ces années-là. L'ouvrage de Simone Grossman sur Gracq et le surréalisme³² qui contient un chapitre très utile sur la relation entre Gracq, le surréalisme et le romantisme allemand, en fait également partie.

Le début des années Quatre-vingts est encore marqué par un ouvrage collectif sur Gracq, les actes du colloque d'Angers³³. Ces actes sont très significatifs d'un

²⁸*Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, textes réunis par Jean-Louis Leutrat, rééditions Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1987, et Paris, Éditions de l'Herne, 1997.

²⁹Peter C. Hoy, *Julien Gracq: essai de bibliographie: 1938-1972*, Londres, Grant and Cutler, 1973.

³⁰Annie-Claude Dobbs, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972.

³¹Marie Francis, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Nizet, 1979.

³²Simone Grossman, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980.

³³*Julien Gracq, visages d'une œuvre*, actes du colloque d'Angers (21-24 mai 1981) réunis par Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1981.

renouvellement décisif de la réception gracquienne - une nouvelle génération de critiques s'y manifeste clairement. Certes, l'effet des études sur les grands thèmes imaginatifs de Gracq reste perceptible et continue d'agir au cours des années à suivre, par exemple dans les études de Michel Guiomar, Laurence Rousseau, Jacqueline Michel et Michèle Monballin. Cependant, il est évident que la critique se tourne vers les aspects linguistiques et poétologiques de l'œuvre gracquienne, une tendance dont les premières empreintes datent de 1972, marquées par Michael Riffaterre³⁴. Les actes du colloque annoncent les ouvrages qui vont déterminer la réception postérieure de Gracq - il suffit de nommer les travaux de Ruth Amossy et de Michel Murat. Les deux livres publiés par Ruth Amossy³⁵ sont consacrés à l'analyse du caractère et de la fonction de certains procédés rhétoriques employés par Gracq dans ses textes narratifs. Amossy s'appuie sur des termes linguistiques, avant tout sémiotiques et structuralistes. Il s'agit ainsi d'études sur les éléments des textes mêmes, ainsi que sur la position des textes dans le réseau de l'histoire littéraire. D'ailleurs, Ruth Amossy consacre une grande partie de ses réflexions au romantisme, ce qui rend ses travaux intéressants pour le travail ci-présent. L'étude de Michel Murat, la première thèse d'État sur *Le Rivage des Syrtes*³⁶, est, elle aussi, déterminée par un point de vue linguistique. Sans doute appartient-elle au petit nombre des ouvrages fondamentaux sur Gracq, et par sa perspicacité, et par sa valeur scientifique fondamentale.

Tout comme les deux décennies précédentes, les années Quatre-vingt-dix, elles aussi, débutent par une entreprise collective, le colloque de Cerisy. Les exposés y présentés témoignent du nouvel esprit qui règne le discours critique sur Gracq. Une nouvelle strate de réception commence à se composer. La critique continue dans le courant linguistique des années Quatre-vingts, l'esprit des travaux de Ruth Amossy et

³⁴Michael Riffaterre, "Dynamisme des mots. Les poèmes en prose de Julien Gracq", *Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, *op. cit.*, p. 225-244.

³⁵Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.

- -, *Parcours symboliques chez Julien Gracq: "Le Rivage des Syrtes"*, CDU-SEDES, 1982.

³⁶Michel Murat, *"Le Rivage des Syrtes" de Julien Gracq. Étude de style*, t. I: *Le Roman des noms propres*, t. II: *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983.

de Michel Murat reste très présent. Parmi les auteurs de la 'dernière génération' de 'gracquiens', il faut à nouveau compter Michel Murat, mais aussi Patrick Marot et Bernard Vouilloux dont les travaux révèlent les transformations de la critique gracquienne. La spécialisation se poursuit, la distance par rapport aux débuts de la réception et par rapport au livre de Boie s'agrandit. Une des raisons principales pour cette distance consiste en l'attitude plus critique qu'on assume aujourd'hui au sujet de Gracq; les origines de cette vue remontent, elles aussi, au colloque d'Angers. L'étude de Michel Murat intitulée *Julien Gracq* est exemplaire de cette position. D'ailleurs, elle clôt pour l'instant toute une série de monographies sur Gracq dans laquelle s'inscrivent Jean-Louis Leutrat, Ariel Denis et Hubert Haddad. Dans l'ensemble, la critique littéraire, au cours des années, semble avoir abordé et analysé tous les aspects essentiels de l'œuvre gracquienne. Néanmoins, la réception continue et varie, elle montre sous un nouveau jour des points négligés auparavant.

La relation entre Gracq et le romantisme allemand constitue sans doute un des sujets principaux qu'il reste à éclaircir. Dès les débuts de la critique gracquienne, celle-ci se contente d'allusions plus ou moins superficielles à ce sujet. C'est seulement depuis quelques années qu'on y consacre plus d'attention; les études de Patrick Marot en témoignent d'une manière significative. S'y ajoutent par exemple les articles de Michèle Monballin au sujet de Gracq et Novalis, et de Corinne Hubner-Bayle au sujet de Gracq et Hölderlin, qui essaient de montrer certains aspects de la relation entre Gracq et la littérature du romantisme allemand. L'ouvrage de Philippe Berthier, *Julien Gracq critique: d'un certain usage de la littérature*, va déjà un peu plus loin et porte un regard plus global sur les liens entre Gracq et le domaine allemand. Néanmoins, une grande étude entièrement consacrée à ce seul sujet n'a pas encore été fournie jusqu'à présent.

C'est pourquoi la thèse ci-présente se propose de contribuer une vue complexe et cohérente au sujet des effets de la lecture d'œuvres du romantisme allemand sur l'œuvre de Gracq, de saisir la variété des empreintes dont son écriture est marquée.

Ainsi l'objectif de ce travail doit-il consister en la reconnaissance des éléments romantiques repris par Gracq et en l'évaluation de leur signification pour son écriture.

À cette fin, trois questions fondamentales doivent être posées:

- Quels sont les éléments de la littérature romantique allemande décelables dans les textes de Julien Gracq? Dans ce contexte, le terme de littérature romantique embrasse aussi bien des textes de fiction littéraire que des écrits fournissant des explications sur l'idéologie, la philosophie et la poétique romantiques.
- Quelle signification ces textes ont-ils pour l'écriture de Gracq?
- Qu'est-ce qu'on peut tirer de l'analyse d'un processus de réception d'un courant littéraire du dix-neuvième siècle par un écrivain contemporain?

Tous les chapitres de cette étude garderont en vue ces questions initiales. Or, l'objectif ne sera pas de fournir des réponses définitives, mais d'indiquer des rapports et des rapprochements possibles entre l'écriture romantique allemande et l'œuvre de Julien Gracq.

De même, il faut préciser le fait que nous n'aurons pas recours à la totalité des textes issus du mouvement romantique allemand, mais seulement à ceux dont nous supposons à juste titre ou dont nous savons que Julien Gracq les connaît - le corpus textuel se limite ainsi naturellement.

Notre étude est divisée en trois parties:

- La première partie (chapitres I-III) pose les fondements des deux parties ultérieures, car elle a pour sujet l'ensemble des relations perceptibles entre Julien Gracq et le domaine allemand.
- Le premier chapitre a pour but de cerner les connaissances que Julien Gracq a de la littérature allemande en général et de la littérature romantique en particulier (I.1); les années de l'entre-deux-guerres (I.2), ainsi que les études critiques d'Albert Béguin (I.2.1) et de Ricarda Huch (I.2.2) sur le romantisme allemand constituent dans ce contexte des voies d'accès majeures au domaine allemand pour Gracq. Quant à Nietzsche et Wagner (I.3), ils occupent des positions particulières par rapport à la

relation entre Gracq et le romantisme allemand: Wagner, dont l'œuvre musicale achève le romantisme pour Gracq, et Nietzsche, qui exècre justement les aspects romantiques de l'œuvre wagnérienne.

- Le deuxième chapitre est consacré à un aspect étroitement lié à la réception de la littérature du romantisme allemand par Gracq: le rôle médiateur des surréalistes, notamment celui de Breton (II.1), qui favorise à son tour la philosophie de Fichte et de Hegel (II.1.1) et qui se réclame manifestement d'un certain nombre d'ancêtres romantiques (II.2). Dans ce domaine, il y a aussi bien des affinités que des différences concernant la réception gracquienne du romantisme allemand et celle du groupe surréaliste (II.2.1, II.2.2). La reprise de mythes romantiques constitue ici une sorte de pierre d'épreuve, car elle met en évidence les deux côtés (II.3).

- Le troisième chapitre est destiné à fournir une image quasi panoramique des auteurs allemands lus et commentés par Gracq (III.1). L'estime pour les auteurs du romantisme allemand se trouve au cœur de cette image, ce qui accentue encore une fois la valeur exceptionnelle de ce courant littéraire pour l'écriture de Gracq. L'intérêt de Gracq pour le romantisme allemand s'étend même sur le domaine de la peinture, il concerne en particulier les tableaux de Caspar David Friedrich (III.2).

- La deuxième partie (chapitres IV-VI) de cette étude est consacrée à la recherche de traces romantiques dans l'œuvre de Julien Gracq. En effet, les trois constantes de son univers narratif - l'individu, le monde et la nature - sont fondamentalement déterminées par une vision proche des idées du romantisme allemand.

- En ce qui concerne le domaine de la philosophie romantique allemande, le quatrième chapitre révèle la reprise de certains éléments philosophiques par Gracq, utilisés en faveur de la construction de son univers narratif. Ainsi les personnages gracquiens ont-ils des traits de caractère qui sont à la fois significatifs de l'image de l'être humain prônée par le romantisme allemand (IV.1). De même, l'univers gracquien est comparable à un univers romantique (IV.2), notamment à cause du soulèvement de toutes sortes de frontières et de fixations temporelles (IV.2.1). C'est surtout la nature

qui offre un espace de vie à l'être humain, correspondant à l'image que les romantiques allemands en ont développée (IV.3). En partie, la représentation de la nature gracquienne se trouve même en accord avec les idées de la *Neue Mythologie* et de la *Naturphilosophie* (IV.3.1).

- Le cinquième chapitre essaie de montrer dans quelle mesure Julien Gracq a recours à des thèmes et motifs littéraires caractéristiques de la littérature romantique allemande (V.1). À l'aide de deux exemples précis, la nuit (V.2.1) et le rêve (V.2.2), le penchant littéraire de Gracq pour des motifs romantiques devient bien évident.

- Reste à mentionner l'aspect de la poétique du récit et des formes que le sixième chapitre essaie d'éclaircir. Ici, les inspirations sont variées, car plusieurs modèles littéraires s'avèrent intéressants pour Gracq: le modèle goethéen du *Bildungsroman* (VI.1), le concept de la *romantische Ironie*, essentiellement développé par Friedrich Schlegel (VI.2), ainsi que le modèle schlegélien du fragment (VI.3). S'y ajoute l'intérêt du modèle narratif du *Märchen* auquel le romantisme consacre beaucoup d'attention (VI.4). La grande affection que Gracq affiche pour l'écriture de Novalis est également prise en considération (VI.5).

-- La troisième partie (chapitre VII) de notre étude est destinée à accentuer le fait que Julien Gracq reste un auteur *moderne*, c'est-à-dire ancré au vingtième siècle - en dépit de son penchant profond pour la littérature du dix-neuvième siècle. Dans une certaine mesure, ce penchant concerne également le romantisme français et anglais (VII.1). L'affinité de Gracq pour Heinrich von Kleist et Ernst Jünger (VII.2) met un accent très particulier sur l'ambiguïté créée par la nostalgie d'une époque antérieure et une pensée profondément marquée par l'expérience du vingtième siècle.

La structure de notre travail présentée ci-dessus nous semble assez variée pour donner une impression détaillée et assez complète de la relation entre l'œuvre de Julien Gracq et le romantisme allemand.

Toutes les citations faites en allemand sont accompagnées de traductions françaises. Pour la plupart, c'est nous qui les avons faites; là où elles proviennent de traductions littéraires, elles sont mises entre guillemets et complétées par la référence à l'ouvrage cité.

Le mémoire de thèse ci-présent a été dirigé par Monsieur le professeur Oskar Roth (Technische Universität Berlin, Fachbereich Kommunikations- und Geschichtswissenschaften, Institut für Romanistik) et par Monsieur le professeur Michel Murat (Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), U.F.R. de Littératures française et comparée).

Pour une grande part, ce travail scientifique a été rendu possible par le soutien financier du DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), qui soit remercié.

Première partie: culture germanique et médiations

I. La culture germanique de Julien Gracq

1. La construction de la culture germanique chez Gracq et ses connaissances de la littérature romantique allemande

Il suffit de feuilleter l'index des "Noms de personnes et titres d'œuvres"¹ qui clôt le deuxième tome de la Pléiade des œuvres gracquiennes pour constater que Julien Gracq dispose de multiples connaissances concernant l'Allemagne: plus de cent des noms cités se réfèrent à des écrivains, philosophes, artistes et personnages historiques allemands. Derrière ces indications se cache toute une culture germanique que l'auteur fait revivre dans ses textes. Au sein de cette culture, la présence du romantisme allemand sous forme de personnages liés à ce mouvement est importante: elle constitue un champ d'intérêt particulier, un champ littéraire auquel Philippe Berthier attribue un effet énorme produit sur Gracq: "[...] nul doute que [...] le romantisme allemand, de toutes les fontaines auxquelles le désir poétique de Gracq s'est abreuvé, ne soit celle où il a bu avec la dilection la plus profonde, le plus constamment et, pourrait-on dire, le plus inépuisablement."²

Nous avons vu auparavant que la critique littéraire n'a jamais cessé d'insister sur le fait que le romantisme allemand est d'une signification fondamentale pour l'œuvre

¹Julien Gracq, *Œuvres complètes*. Édition établie par Bernhild Boie. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II: 1995, p. 1705-1734. À présent, tous les livres de Julien Gracq, ayant paru sans exception chez José Corti, sont réunis dans l'édition de la Pléiade; le premier tome des *Œuvres complètes* date de 1989. Par la suite, on renvoie à cette édition par les mentions OC, t. I et OC, t. II.

²Philippe Berthier, *Julien Gracq critique - d'un certain usage de la littérature*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 66-67.

gracquienne, souvent en se référant à un article paru en 1958 où Gracq répond sans ambages à la question "Accepteriez-vous d'être qualifié de romantique?":

- Sans doute, à condition qu'il s'agisse du romantisme allemand pour qui le problème essentiel - chez Novalis, par exemple - est celui de la réintégration, du retour à l'unité. J'aime son désir de fusion avec les autres, ses efforts pour enjamber la barrière du monde extérieur. Très différent est le romantisme français, qui m'apparaît essentiellement comme une littérature d'exilés au sens le plus courant du terme.³

La réponse de Gracq témoigne de son attitude favorable par rapport à la cause ambitieuse des romantiques allemands, cause à laquelle on reviendra par la suite. En même temps, cette prise de position insiste sur une nette démarcation du romantisme français et renvoie à l'image particulière que Gracq s'est formée du romantisme en général; il s'agit d'une image atypique, non influencée par le nationalisme qui, entre Français et Allemands, a pendant longtemps déterminé la vue sur la littérature de l'autre pays⁴.

Outre la clarté de cette prise de position, une question reste à poser: comment la culture germanique de Gracq s'est-elle construite, et d'où son penchant pour le romantisme allemand provient-il? Afin de trouver des réponses aptes à éclaircir ce point, il est tout d'abord indispensable de considérer la biographie de l'écrivain. Si l'on se fonde sur la "Chronologie" établie par Bernhild Boie⁵, ses rencontres avec l'Allemagne ont été marquées d'expériences douloureuses, dont sa confrontation avec le national-socialisme et l'expérience de la Deuxième Guerre Mondiale, notamment l'internement au camp d'Elsterhorst en 1940/41. Cependant, on peut constater qu'avec ces expériences, on a affaire avec un champ de mémoire entièrement dissocié du regard que Gracq porte sur la

³André Bourin, "Julien Gracq au balcon", *Les Nouvelles Littéraires*, 11 septembre 1958, p. 1.

⁴Voir chapitre VII.1.

⁵OC, t. I, p. LIX-LXXXII.

culture allemande. Ce regard lui est possible, parce que Gracq distingue sa situation personnelle de la dimension historique du nationalisme dont il a été témoin. La capacité d'effectuer ce détachement repose sans doute sur le fait que la pensée de Gracq est essentiellement analytique et marquée de pragmatisme, et qu'elle s'inscrit dans la tradition pascalienne qui crée une hiérarchie claire entre les différents aspects d'un domaine. La réception des œuvres de Wagner ou de Jünger en France constitue un très bon exemple de cette particularité française de créer des hiérarchies: les Français distinguent et accentuent avant tout les mérites artistiques de Wagner et de Jünger, tandis qu'en Allemagne, la réception est profondément marquée, voire capturée par des questions d'idéologie et d'intégrité personnelle. Libre de ce que l'on peut nommer un complexe allemand, le jugement de Gracq refuse le mélange entre faits biographiques et mérites artistiques, et cela d'autant plus que chez lui, le lien affectif avec une œuvre - notamment avec la musique de Wagner - limite la portée de tout verdict rationnel.

Ainsi, après la Deuxième Guerre Mondiale, Gracq continue à s'approcher de l'Allemagne et de sa culture: il maintient son estime pour la musique de Wagner et certains aspects de la littérature allemande qui, elle, devient de plus en plus un champ où l'auteur manifeste ses préférences et ses aversions. Sans doute est-ce la première rencontre avec le surréalisme en 1928/29 qui déclenche l'intérêt particulier pour les écrivains allemands du dix-huitième et du dix-neuvième siècles⁶, car les surréalistes se réclament d'un certain nombre de romantiques allemands. De plus, la vague de réception du romantisme allemand pendant l'entre-deux-guerres en France a très probablement contribué à la construction d'une culture germanique chez Gracq; au cours des années, celle-ci s'est enrichie et a fécondé et ses œuvres littéraires et ses essais critiques.

Ce sont surtout les essais critiques qui fournissent des renseignements sur les lectures de Gracq et ses connaissances de la littérature romantique allemande. Néanmoins,

⁶*Ibid.*, p. LXV-LXVI.

ces informations restent plutôt vagues, car le plus souvent, il est difficile de savoir dans quelle mesure l'écrivain connaît les œuvres mentionnées, dans quelle traduction et quand il les a lues. Dans une lettre personnelle, Julien Gracq précise qu'il a fait les lectures suivantes: "[...] Novalis (Ofterdingen - fragments - Hymnes à la nuit) - Tieck (nouvelles) - Jean Paul (La loge invisible - Titan) - Hoffmann - Arnim (contes) - Bettina Brentano"⁷. Cependant, il est peu probable que ces indications soient complètes: il faut au moins y ajouter les pièces de Kleist, ainsi que *Die Lehrlinge zu Sais* (*Les disciples de Sais*) de Novalis, le *Siebenkäs* de Jean Paul, la Correspondance entre Bettina et Achim von Arnim, la *Lucinde* de Schlegel, des poèmes de Brentano (parus dans l'*Anthologie bilingue de la poésie allemande* de la Bibliothèque de la Pléiade⁸) et des drames de Büchner qui, bien sûr, ne font plus partie du romantisme allemand⁹. Dans la lettre citée, Gracq souligne également l'arbitraire de ses lectures "qui sont rarement orientées"¹⁰.

Toutefois, Julien Gracq garde ses distances par rapport à une certaine forme du "germanisme"¹¹: sa traduction - ou bien plutôt son adaptation - de la *Penthesilea* de Heinrich von Kleist et l'essai "Le Printemps de Mars" en témoignent d'une manière significative¹². En même temps, Gracq épargne les œuvres de Wagner, Jünger ou Spengler dont un certain "germanisme" redoutable reste contesté¹³. Ici comme dans le domaine de la littérature française, Gracq fait un choix arbitraire et tout à fait subjectif; et si l'on considère en passant ses jugements ironiques vis-à-vis de 'sanctuaires' comme

⁷Voir la reproduction de cette lettre à la fin de l'étude.

⁸Édition établie par Jean Lefebvre, Paris, Gallimard, 1993.

⁹Ici, je me réfère à des indications personnelles de Julien Gracq.

¹⁰Voir la reproduction de cette lettre à la fin de l'étude.

¹¹Ce terme est utilisé par Nora Mitrani dans l'*Entretien sur "Penthesilée" de H. von Kleist*, OC, t. I, p. 1121.

¹²Voir chapitre VII.2.

¹³Voir chapitre I.3.

Goethe ou Thomas Mann¹⁴, il convient de citer Michel Murat qui constate dans son étude sur Julien Gracq: "L'agressivité de Gracq est élective."¹⁵

2. L'entre-deux-guerres et le romantisme allemand

L'entre-deux-guerres en France et en Allemagne est, entre autres, une période marquée par un vif échange entre les milieux intellectuels et universitaires des deux pays. En Allemagne, à partir de 1915, les grands romanistes Friedrich Gundolf, Ernst Robert Curtius, Erich Auerbach et Leo Spitzer dominent la critique universitaire avant la montée du fascisme. "Inaugurée par Uhland et Diez, née de l'historicisme qui remonte à Herder, aux frères Schlegel, à Jacob Grimm [...]"¹⁶, leur conception de la philologie romane est fondée sur la pensée romantique et sur la tradition philosophique allemande: "Il s'agit d'une critique héritière à la fois du romantisme et de la philosophie allemands [...]"¹⁷ Nés entre 1881 et 1892, Gundolf, Curtius, Auerbach et Spitzer appartiennent à peu près à la même génération d'universitaires cherchant le contact avec les cercles intellectuels français; Curtius, par exemple, entretient une correspondance avec André Gide, Charles Du Bos et Valéry Larbaud¹⁸ - il se considère comme "«intermédiaire intellectuel»" entre la France et l'Allemagne, en lutte contre les divergences et les attaques politiques de son temps¹⁹. Non seulement, Gundolf, Curtius, Auerbach et Spitzer sont réunis par l'expérience de la vie à une même époque, mais aussi par leur façon de considérer l'œuvre d'art et l'artiste. Au centre de leurs réflexions, on trouve les idées romantiques de l'unité et de la totalité de

¹⁴Par exemple dans *En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 711-719.

¹⁵Michel Murat, *Julien Gracq*, Paris, Belfond, 1991, p. 140.

¹⁶Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1983, p. 62.

¹⁷*Ibid.*, p. 47.

¹⁸*Ibid.*, p. 48.

¹⁹*Ibid.*, p. 49. Nous renvoyons également à l'ouvrage suivant: *Ernst Robert Curtius et l'idée d'Europe. Actes du colloque de Mulhouse et Thann des 29, 30 et 31 janvier 1992*, organisé par Jeanne Bem et André Guyaux, Paris, Éditions Champion, 1995. Voir par exemple l'article d'Antoine Compagnon, "Curtius et les critiques français: Brunetière, Thibaudet, Du Bos" (*ibid.*, p. 119-134).

l'œuvre d'art²⁰. Par conséquent, leurs méthodes critiques tiennent compte de ces deux principes: la critique doit correspondre à leur image subjective de l'œuvre d'art. Par la suite, ces méthodes feront école, notamment la formule critique de Curtius: "«Embrasser d'un seul regard»"²¹, le style d'analyse d'Auerbach qui consiste essentiellement en une lecture attentive du texte, dont les détails les plus caractéristiques, les thèmes fondamentaux sont ensuite confrontés aux hypothèses de travail du critique - notamment dans *Mimésis* - afin d'aboutir à une synthèse, ainsi que le cercle épistémologique de Spitzer²². S'y ajoute l'ambition d'établir un nouveau domaine d'études, celui de la littérature européenne, qui est avant tout représenté par Curtius et Auerbach.

L'écho des publications des romanistes allemands et leur engagement franco-allemand retentissent en particulier dans le petit cercle des critiques français nés autour de 1900 qui constituent l'école de Genève: Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet et Jean Rousset. Par cette voie, Marcel Raymond, "le fondateur involontaire de cette école"²³ et Georges Poulet accueillent notamment les théories de Gundolf et de Curtius. Leurs théories concernant l'unité formée par l'œuvre et son créateur et la totalité de cette œuvre représentent en même temps la base des critiques de l'école de Genève qui "se caractérise d'abord par un retour à la conscience de l'auteur"²⁴ - d'où le terme critique de la conscience - et suit le mouvement même de la création artistique. Cependant, Jean

²⁰Gundolf parle de "l'unité du créateur à travers son œuvre" (Tadié, *op. cit.*, p. 45), il considère l'œuvre "comme totalité" (*ibid.*, p. 46), "l'unité d'une expérience et d'une vision" (*ibid.*, p. 47); Curtius rêve de restituer "l'unité d'une œuvre, ou d'une période, ou d'une littérature" par sa méthode critique (*ibid.*, p. 50), il se fonde, lui aussi, sur l'"idée de totalité" (*ibid.*, p. 51); il en va de même pour Auerbach qui pense que la "synthèse, l'idée de totalité doit rester une visée" (*ibid.*, p. 63), et pour Spitzer, dont la critique prend le "chemin de la totalité" (*ibid.*, p. 67), pour qui "l'œuvre d'art forme un tout, où forme et contenu ne font qu'un, un tout séparé de la vie" (*ibid.*, p. 68).

²¹*Ibid.*, p. 53.

²²Spitzer expose sa conception du cercle épistémologique: «Observer d'abord les détails à la superficie visible de chaque œuvre en particulier [...]; puis grouper ces détails et chercher à les intégrer au principe créateur qui a dû être présent dans l'esprit de l'artiste; et finalement revenir à tous les autres domaines d'observation pour voir si la «forme interne» rend bien compte de la totalité». Ce cercle est l'opération fondamentale des sciences humaines [...] depuis Schleiermacher (1829) et les savants romantiques: on ne peut comprendre le détail que par anticipation, puis compréhension de la totalité." (*Ibid.*, p. 66.)

²³*Ibid.*, p. 75.

²⁴*Ibid.*, p. 75.

Rousset est proche de la pensée de Leo Spitzer²⁵. Ainsi tous les membres de l'école de Genève se distinguent-ils par leur proximité de la vie intellectuelle allemande; Jean-Yves Tadié résume: "On voit que ce qui fait la force de l'école de Genève, c'est de se trouver au carrefour de la pensée allemande et de la française."²⁶ Les critiques de Genève s'intéressent à l'Allemagne et à sa littérature, ils sont des lecteurs attentifs de Gundolf, Curtius et Spitzer²⁷. De même, ils se sentent attirés par la *Geistesgeschichte* allemande; ainsi Raymond lit-il avec enthousiasme *Shakespeare und der deutsche Geist* (1912) (*Shakespeare et l'esprit allemand*) de Gundolf²⁸. Outre leur intérêt général pour la pensée et la culture allemandes, Raymond, Béguin, Poulet et Rousset ont beaucoup d'attention pour le romantisme allemand; au cours des années Trente, leurs publications aident déjà à faire (re)connaître le romantisme allemand en France. Le livre de Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, en constitue sans doute le résultat le plus riche et le plus significatif. Raymond et Poulet, eux aussi, consacrent une bonne part de leurs réflexions au romantisme allemand. Marcel Raymond, que Poulet "rattache", entre autres, "à Jakob Boehme, aux romantiques allemands"²⁹, semble en effet très près d'un certain mysticisme; réfléchissant sur les influences subies par la poésie contemporaine, il se réfère par exemple à "l'espoir mystique" de Novalis "que la poésie permettra à l'homme de transformer le monde, de réhabiliter la nature"³⁰. Poulet, lui, s'intéresse surtout à la philosophie allemande, notamment à celle de Herder et de Fichte. Ses idées sur le romantisme allemand se retrouvent essentiellement dans *Les Métamorphoses du cercle*³¹. Vu la manière dont la critique universitaire des Allemands est imprégnée par la pensée

²⁵*Ibid.*, p. 97.

²⁶*Ibid.*, p. 77.

²⁷Voir René Wellek, *Une histoire de la critique moderne. La critique française, italienne et espagnole (1900-1950)*, texte établi, présenté et traduit de l'américain par Ernest Sturm, Paris, José Corti, 1996, p. 155, p. 174, p. 182-183.

²⁸*Ibid.*, p. 148. Voir aussi p. 178 et p. 191.

²⁹*Ibid.*, p. 190.

³⁰*Ibid.*, p. 153.

³¹Avec une préface de Jean Starobinski, Paris, Flammarion, 1979.

romantique, l'intérêt de l'école de Genève pour cette pensée ne peut guère surprendre. D'ailleurs, Charles Du Bos, critique littéraire admiré par les membres de l'école de Genève - il est considéré comme "précurseur" - est également un bon connaisseur de la littérature allemande et du débat intellectuel, avant tout des idées de Gundolf, Dilthey et Georg Simmel.

Ainsi, au cours des années qui séparent les deux Guerres Mondiales, la vie intellectuelle en France est marquée par une résurgence de l'intérêt pour le romantisme allemand: toute une vague de réception, de relectures et d'ouvrages critiques portant sur l'époque romantique détermine la littérature entre 1919 et 1939. Cette nouvelle réception du romantisme allemand en France dépasse le domaine de la critique universitaire et porte également des fruits parmi les critiques littéraires et les écrivains tels Edmond Jaloux, Charles Du Bos, Maurice Maeterlinck, Jean Giraudoux et André Gide. Sans doute Julien Gracq poursuit-il le débat intellectuel de l'époque qui le pousse un peu plus vers le domaine allemand.

De même, les surréalistes, en particulier Aragon et André Breton, font revivre des idées du romantisme allemand. Déjà Apollinaire, l'inventeur du terme "surréalisme", s'inspire de la poésie de Clemens Brentano, notamment du motif de la Lore Lay et du Rhin: dans *Alcools*, le groupe de poèmes intitulé *Rhénanes* reprend le thème du Rhin tel Brentano l'a travaillé dans le poème *Zu Bacharach am Rheine*³² ou la chanson figurant dans le *Rheinmärchen*³³. Quant à Aragon et Breton, ils s'intéressent en particulier à deux aspects de la littérature romantique allemande: à la présence du fantastique et du merveilleux³⁴. Pour eux, ce sont en premier lieu les textes de Novalis et d'Achim von

³²Clemens Brentano, *Godwi* (1801), *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, éd. Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald et Detlev Lüders, Stuttgart, Berlin, Cologne, Mayence, Kohlhammer, t. XVI, 1978, p. 535-539.

³³*Ibid.*, t. XVII, 1983, p. 13-15.

³⁴En ce qui concerne le merveilleux et le fantastique, une œuvre d'Aloysius Bertrand, *Gaspard de la Nuit* (1842), constitue un autre relais possible. Bertrand s'est inspiré d'auteurs allemands comme La Motte-Fouqué et Hoffmann, il se trouve ainsi en relation avec le romantisme allemand. Breton mentionne Bertrand dans le *Manifeste du Surréalisme*; de même, il lui consacre un article dans *Les Pas perdus* (*Œuvres*

Arnim qui offrent des sources d'inspiration³⁵, d'autant plus que ces auteurs, à l'époque surréaliste, sont facilement accessibles sous forme de traductions³⁶. En effet, Novalis est mentionné dans le *Manifeste du surréalisme* où Breton se réfère à lui afin d'étayer ses théories surréalistes³⁷. Néanmoins, c'est Arnim qui devient l'écrivain romantique allemand auquel Breton consacre le plus d'attention dans son œuvre. En 1933, Breton rédige son "Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim"³⁸ qui figure dans la

complètes, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1988, p. 242-244). En premier lieu, Breton rend hommage à Bertrand pour avoir introduit la forme du poème en prose et ainsi libéré le poète des contraintes imposées par la rime et le rythme du vers traditionnel. Quant à Gracq, il ne mentionne pas le *Gaspard de la Nuit*, mais il nomme Bertrand dans un témoignage consacré à André Hardellet: "J'aime [...] suivre, à partir du réel, une dérive imaginative sans violence et sans rupture, et telle que *Le Keepsake fantastique*, d'Aloysius Bertrand, en a, le premier sans doute, exploré librement la pente." (*Sur "Les Chasseurs" et "Les Chasseurs Deux" d'André Hardellet*, OC, t. II, p. 1187.) Il est ainsi tout à fait possible que Gracq connaît aussi bien *Gaspard de la Nuit* et le penchant de Bertrand pour le romantisme allemand.

³⁵Karl Heinz Bohrer consacre un chapitre très détaillé à cet aspect (*Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989, p. 48-61).

³⁶Bohrer cite les traductions suivantes: *Les Disciples à Sais et les fragments de Novalis*, traduit par Maurice Maeterlinck (Bruxelles, 1895); Novalis, *Henri d'Offerdingen*, traduit par Georges Polti et Paul Morisse (1908); Novalis, *Journal intime, Hymnes à la nuit, Fragments inédites [sic]*, traduit par G. Claretie et S. Joachim-Chaigneau (Paris, 1927); Novalis, *Les Disciples à Sais*, traduit par Gustave Rond (Lausanne, 1931); Brentano, *Le brave Kasperl et la belle Annerl* (1859); Arnim, *Contes bizarres*, traduit par Théophile Gautier fils (1856) (*ibid.*, p. 49).

³⁷"Schon in Bretons *Erstem Manifest des Surrealismus* erscheint neben anderen der Name des deutschen Urromantikers Novalis, als einer, der das Konzept «unzähliger Formen surrealistischer Bilder», die Breton entwarf, und der ihm zuschreibbaren Erlebnisform erklären soll. Breton zitiert die Sätze des Novalis: «Es gibt eine Reihe idealischer Begebenheiten, die den Wirklichkeiten parallel läuft. Selten fallen sie zusammen. Menschen und Zufälle modifizieren die idealische Begebenheit, so daß sie unvollkommen erscheint und ihre Folgen gleichfalls unvollkommen sind. So bei der Reformation. Statt des Protestantismus kam das Luthertum hervor.» Breton benutzt diesen Satz des Novalis deshalb, weil dieser den Begriff Wirklichkeit problematisiert, indem er ihm einmal eine höhere Form, die idealische Begebenheit, gegenüberstellt, indem er zum andern durch diese idealische Form die Realität selbst verändert sieht. Breton braucht Novalis zur Erklärung seiner eigenen Theorien über Erlebnisformen angesichts einer Reihe surrealistischer Vorstellungs- und Bildkomplexe." (Bohrer, *Die Kritik der Romantik*, op. cit., p. 48-49.) [Le nom de Novalis figure déjà, à côté d'autres, dans le *Manifeste du surréalisme*; il est cité afin d'expliquer le concept 'd'innombrables formes d'images surréalistes' conçu par Breton, ainsi que la forme d'expérience qui y est attachée. Breton cite les phrases suivantes de Novalis: "[...] «il y a des séries idéales d'événements qui courent parallèlement avec les réelles. Les hommes et les circonstances, en général, modifient le train idéal des événements, en sorte qu'il semble imparfait; et leurs conséquences aussi sont également imparfaites. C'est ainsi qu'il en fut de la Réformation; au lieu du Protestantisme est arrivé le Luthéranisme.»" (André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 339.) Breton utilise cette phrase de Novalis, parce qu'elle rend la notion de réalité problématique: d'un côté, elle oppose une forme supérieure à la réalité, l'événement idéal; de l'autre côté, la réalité même semble être transformée à cause de cette forme idéale. Breton a besoin de Novalis afin d'expliquer ses propres théories concernant des formes d'expérience, face à un certain nombre d'idées et d'images surréalistes.]

³⁸"Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim", *Point du jour* (1934), *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1992, p. 341-360.

réédition des *Contes bizarres* d'Achim von Arnim, ainsi que dans deux revues, sous forme d'extraits³⁹. La seule édition antérieure des *Contes bizarres* avait paru en 1856, précédée d'une préface de Théophile Gautier. À côté de l'enthousiasme bretonien pour l'œuvre d'Arnim se développe "une faveur grandissante [...], déclenchée par Maeterlinck et Gide et entretenue par un Edmond Jaloux ou par le groupe des *Cahiers du Sud*" pour la relecture de Novalis⁴⁰.

La réédition des *Contes bizarres* d'Arnim en 1933 est accompagnée de la traduction et de la publication d'un livre de Ricarda Huch, *Les Romantiques allemands*, qui réanime l'esprit de toute une époque et représente un point de repère fondamental. Ce jugement vaut également pour l'œuvre principale d'Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* (1937) qui embrasse la littérature romantique allemande d'un point de vue personnel. Le livre de Béguin exerce un effet important sur la réception du romantisme allemand par les générations postérieures, car il prolonge de manière conséquente ce qui a déjà été commencé: "Ce n'est certes pas Béguin qui a redécouvert en France, au XX^e siècle, les romantiques allemands; des professeurs (Andler, Minder), des écrivains (Giraudoux, Breton), des critiques (Jaloux, Du Bos) l'avaient devancé; mais aucun n'en avait donné une synthèse, ni déplacé l'interprétation du romantisme français [...]." ⁴¹

Quant à Julien Gracq, il doit, lui aussi, avoir subi l'effet tardif du romantisme allemand à partir de la fin des années Vingt - à travers le surréalisme -, en tout cas au cours des années Trente: ainsi, vers la fin des années Trente (aux alentours de 1934-1938), peut-on déceler un retour du corpus romantique dans l'œuvre de Breton - il s'agit des années où Gracq continue de découvrir cette œuvre. Des textes de Breton comme "Le Merveilleux contre le mystère", "Limites non-frontières du surréalisme"⁴² et l'*Anthologie*

³⁹Voir "Notes et variantes" d'Étienne-Alain Hubert, *ibid.*, p. 1505-1506.

⁴⁰*Ibid.*, p. 1506. La réception enthousiaste de Novalis en France est d'ailleurs expliquée de façon détaillée par Werner Vordtriede, *Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols*, Stuttgart, Kohlhammer, 1963 (voir en particulier p. 34-42).

⁴¹Tadié, *op. cit.*, p. 81.

⁴²*La Clé des champs* (1953), *Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, 1999, p. 653-671.

de *l'humour noir* sont ainsi marqués de traits romantiques. Le fait que le premier roman de Julien Gracq, *Au château d'Argol* (1938) est déjà fortement imprégné d'éléments romantiques s'inscrit dans ce contexte. Bien que ce soient pour la plupart des empreintes du roman noir anglais (Poe, Walpole, Scott, Radcliffe) qui y figurent⁴³, la réception du romantisme allemand commence également à se faire remarquer, et cela à l'aide des références à Wagner, ainsi qu'à l'idéalisme allemand (Hegel, Fichte, Schelling). Cependant, la tendance à l'usage d'éléments romantiques sera plus diversifiée dans le deuxième roman de Gracq, *Un beau ténébreux* (1945): le domaine allemand y sera représenté de manière plus significative, le romantisme français jouera également un rôle important, tandis que le romantisme noir anglais perdra du terrain.

2.1 L'œuvre d'Albert Béguin (1901-1957)

Parmi les nombreuses œuvres du critique littéraire Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, la version publiée de sa thèse qui l'a rendu célèbre⁴⁴, reste sans doute le livre le plus influent, un livre qui a véritablement déterminé la réception postérieure du romantisme allemand en France, mais aussi en Allemagne. Loin de viser "l'objectivité scientifique"⁴⁵, Béguin y suit le mouvement de l'écriture romantique et *vit en*

⁴³Voir Bernhild Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Munich, Wilhelm Fink, 1966, p. 171-172. Voir aussi chapitre VII.1.

⁴⁴En 1937, la soutenance de thèse d'Albert Béguin a lieu à l'université de Genève; son travail embrasse à ce moment-là deux volumes qui paraissent dans une collection des *Cahiers du Sud*; il s'agit d'"environ neuf cents exemplaires, bientôt épuisés" (Wellek, *op. cit.*, p. 157). *L'Âme romantique et le rêve*, version abrégée, est publié en 1946. En 1972, une traduction allemande effectuée par Pierre Grotzer paraît sous le titre *Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs* (éd. Pierre Grotzer, Berne, Munich, Francke, 1972); elle "a le grand avantage de donner le titre de toutes les œuvres allemandes en allemand et de rectifier des erreurs de traduction parfois graves dans la version française" (Wellek, *op. cit.*, p. 158).

⁴⁵Pierre Grotzer, *Albert Béguin ou la passion des autres*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, p. 154.

même temps "une grande expérience spirituelle, [...] comme une révélation"⁴⁶. De là la subjectivité, l'aspect personnel de l'œuvre qui se révèlent dès le début:

Je fus amené à [...] étudier [le romantisme allemand] par une série de hasards, où je crois reconnaître aujourd'hui les étapes de l'une de ces maturations intérieures que viennent hâter et délivrer des rencontres apparemment fortuites. Sans doute n'est-il pas inutile, pour justifier le propos et la composition de cet ouvrage d'indiquer les accidents et les préoccupations d'où il sortit.⁴⁷

Suivant les théories de l'école de Genève, Béguin traite les différentes œuvres romantiques en tant que manifestations de la conscience, de la subjectivité de leurs auteurs: la vie, la conscience et l'œuvre d'un écrivain sont perçues comme une unité. La façon dont Béguin conçoit son propre livre reflète cette même unité sur un niveau différent: c'est de ses expériences personnelles que naît le souhait de décrire l'origine d'un bouleversement profond, déclenché par une lecture d'enfance qui a déterminé la vie de l'adulte⁴⁸. Entre 1924 et 1929, Albert Béguin fait ses premières traductions d'ouvrages romantiques allemands⁴⁹, et deux ans plus tard, il note "les premiers rapprochements entre le romantisme français et les poètes allemands"⁵⁰. Entre 1929 et 1934, Béguin enseigne la langue et la littérature françaises à l'université de Halle. Toutes ces données font preuve d'un rapprochement continu de l'Allemagne; cependant, les événements politiques, la montée du fascisme causent une grave crise de conscience chez Béguin et mènent finalement à la rédaction d'une série de textes recueillis dans le livre *Faiblesse de l'Allemagne* (1940) où "les mêmes thèses qui étaient exposées avec sympathie dans *L'Âme*

⁴⁶Jean Rousset, "Albert Béguin et l'Allemagne", *Albert Béguin. Étapes d'une pensée. Rencontres avec Albert Béguin*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. Les Cahiers du Rhône, 1957, p. 157.

⁴⁷Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* (1937), Paris, José Corti, 1991, p. XII.

⁴⁸Voir "Entretien avec Albert Béguin", *Esprit*, vol. 26, n° 2, 1958, p. 755-756.

⁴⁹Voir la "Notice biographique", *ibid.*, p. 754.

⁵⁰Pierre Grotzer, *Existence et destinée d'Albert Béguin*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, p. 44.

romantique [...] [sont] présentées en noir"⁵¹. Vers 1955, Béguin aura pris une distance à peu près totale par rapport à *L'Âme romantique et le rêve*⁵².

Toutefois, *L'Âme romantique et le rêve* reste un livre essentiel dès qu'on s'intéresse au romantisme allemand. Sa particularité consiste d'abord en l'enthousiasme par lequel il a été inspiré. La "germanité" y apparaît "comme quelque chose de surprenant, de merveilleux"⁵³ - cela s'exprime déjà à travers les titres des différents chapitres, par exemple "L'étoile matutine (Novalis)" ou bien "L'étoile polaire (Achim d'Arnim)". Les affinités de l'auteur ainsi reconnaissables se dévoilent pareillement dans la structure presque narrative du livre qui manifeste "la nostalgie adolescente d'un univers féérique aboli"⁵⁴, par exemple dans ce passage sur l'*Hesperus* de Jean Paul:

Voici le maître incontesté du rêve, le poète des grands songes cosmiques, le peintre des paysages fabuleux où l'univers se fait musique et couleur, où le moi se perd voluptueusement dans des espaces infinis [...].

L'œuvre entière de Jean-Paul est un rêve immense, où s'entendent les harmonies célestes et les soudaines discordances des astres désorbités, cependant que, dans le monde humain, l'Extase, sœur de la mort, ouvre aux héros lyriques les envols illimités, et que les idylles chantent un tendre accord avec la vie terrestre.⁵⁵

Le renoncement à l'objectivité scientifique, parfois reproché à Béguin⁵⁶, qui se traduit à travers un tel passage est cependant favorable à la lecture: par son engagement

⁵¹Rousset, art. cit., p. 162.

⁵²Voir Georges Poulet, "Albert Béguin, l'insatiable", *Albert Béguin. Étapes d'une pensée. Rencontres avec Albert Béguin*, op. cit., p. 263-266.

⁵³Marcel Brion, "Le rêve romantique", *Esprit*, vol. 26, n° 2, 1958, p. 801.

⁵⁴*Ibid.*, p. 802.

⁵⁵Béguin, op. cit., p. 223.

⁵⁶René Wellek cite l'exemple des chapitres sur les *Naturphilosophen* (Troxler, Schubert, Carus), où Béguin supprime l'arrière-fond philosophique: "[...] même si Béguin se réfère souvent à Schelling, il ne mentionne ni Fichte ni Schlegel dans un contexte philosophique. Il privilégie le fait littéraire, bien qu'il reconnaisse que l'esthétique n'est qu'un aspect du «courant de la conscience» ou de la vie mouvante de l'esprit." (Wellek, op. cit., p. 160.) De même, Wellek mentionne le fait que Béguin, faisant du rêve romantique l'un des sujets principaux de son livre, ne distingue pas entre le rêve nocturne et le rêve éveillé,

enthousiaste et le langage imagé qu'il emploie, Béguin réussit à éveiller la curiosité du lecteur, à le faire plonger dans un univers d'idées et de rêves étrange. Il lui révèle une image - certes riche - du romantisme allemand, tout en soulignant son indépendance par rapport au romantisme français, il lui montre le panorama de la pensée romantique de ses origines au dix-huitième siècle⁵⁷ à ses effets postérieurs au vingtième siècle. Ainsi le livre soutient-il la tendance contemporaine à un renouveau du romantisme allemand, tout en établissant une relation entre le passé et l'actualité littéraires:

Avec la curiosité de confronter cette constante romantique allemande et l'Allemagne des années 1930, Béguin recherche les reviviscences, les résurgences. Ce n'est pas vers une époque révolue qu'il descend: Béguin est essentiellement un homme du présent: c'est l'actualité du Romantisme, surtout, qui l'attire, c'est-à-dire la valeur toujours intacte de ses idéaux et de ses impératifs; plus que jamais, dans l'Europe surréaliste, s'affirme la puissance de l'inconscient et des rêves.⁵⁸

Dans la lettre personnelle mentionnée auparavant, Julien Gracq confirme qu'il a lu *L'Âme romantique et le rêve*, et cela "après 1945". En effet, ce livre était, pour ainsi dire, 'prédestiné' à être lu par Gracq - d'un côté à cause de la coïncidence temporelle entre sa parution et l'intérêt grandissant de Gracq pour le romantisme allemand, de l'autre côté, parce que l'accent y est mis sur l'état de l'*âme* romantique, sur le *rêve* auxquels Gracq s'intéresse particulièrement⁵⁹ et, en fin de compte, sur l'idéal de l'unité perdue⁶⁰. En

"ou entre invention ou interprétation. Il est enfermé dans le dilemme inévitable qui veut que le monde du rêve, décrit, rapporté ou analysé, nous parvient sous la forme d'un texte." (*Ibid.*, p. 158.)

⁵⁷"Un des grands mérites d'Albert Béguin est d'avoir reconnu les véritables sources du Romantisme dans une période où l'on ne va pas les chercher d'ordinaire: dans le XVIII^e siècle." (Brion, art. cit., p. 803.)

⁵⁸*Ibid.*, p. 802. Une lettre d'André Breton à Albert Béguin du 31 mars 1937 souligne d'ailleurs l'enthousiasme avec lequel *L'Âme romantique et le rêve* a été reçu par les surréalistes (*Esprit*, vol. 26, n° 2, 1958, p. 800).

⁵⁹Voir par exemple l'*Entretien avec Jean Roudaut*, OC, t. II, p. 1222-1223. De plus, Gracq prend ses distances par rapport à la psychanalyse de Freud - ainsi que Béguin (*ibid.*, p. 1266). Cependant, Bernhild Boie souligne le côté unilatéral d'une réception du romantisme allemand basé essentiellement sur l'œuvre de Béguin (*Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 143).

⁶⁰Rousset, art. cit., p. 159.

outre, les convergences entre la culture littéraire de Béguin et celle de Gracq sont assez importantes. Comme Béguin, Gracq a lu les romantiques français dans son enfance et a été passionné par Stendhal, Balzac et Guérin, par Nerval, Baudelaire et Rimbaud, plus tard par Proust et Breton; ils rejettent tous les deux la psychanalyse, voire la psychologie moderne, opposées au romantisme et à sa croyance en l'unité perdue entre l'homme et le monde⁶¹. Par rapport au romantisme allemand, Gracq, comme Béguin, estime avant tout l'écriture de Novalis⁶² et de Kleist⁶³ - mais comme lui, il cède très peu de place à Heine. Dans l'ensemble, Béguin et Gracq mettent le romantisme allemand essentiellement en relation avec le surréalisme, à la seule différence que pour Béguin, le surréalisme ne constitue pas la voie de découverte principale du romantisme allemand. Tout comme Gracq, le jeune Béguin est un lecteur enthousiaste d'ouvrages surréalistes⁶⁴. Quand il redécouvre le romantisme allemand quelques années plus tard⁶⁵, il découvre à la fois nombre de parallèles avec l'écriture surréaliste:

Quand j'ai lu les premières œuvres romantiques, j'ai été immédiatement frappé par la similitude, par les affinités [avec le surréalisme]; la question d'influence, de

⁶¹"Béguin rejette la psychanalyse comme opposée au romantisme: c'est un point de vue rationaliste des Lumières, qui obscurcit la véritable construction de la réalité. La psychologie utilise l'œuvre d'art seulement comme un document, sans rapport ni avec la qualité ni avec l'impact de la poésie." (P. 159.) "Il [Béguin] rejette la psychologie moderne [...], et fait appel à un sentiment obscur de regret, qui nous rappelle qu'autrefois l'homme vivait dans une relation plus étroite et harmonieuse avec le monde. Le poète a le pouvoir de susciter cette nostalgie." (Wellek, *op. cit.*, p. 169.)

⁶²"Pour Béguin, Novalis est le vrai initiateur du romantisme allemand. [...] Béguin admire les *Hymnes à la nuit* [...] comme un chef-d'œuvre de pure poésie romantique [...] et il commente en détail le culte de la nuit et son histoire." (*Ibid.*, p. 162-163.)

⁶³"En fait, c'est Kleist que Béguin admire le plus: il a produit des œuvres de grandeur et de perfection, bien que Béguin reconnaisse que le thème du rêve n'y occupe qu'une place marginale [...]." (*Ibid.*, p. 165.)

⁶⁴"Elle [l'aventure surréaliste] avait commencé par des lectures quand j'avais 17, 18 ans: les premiers numéros de la N.R.F. d'après la guerre [...] nous avaient apporté des textes, tel le premier chapitre d'Anicet d'Aragon et aussitôt j'avais [...] écrit à Aragon avec un peu de tremblement et il m'avait répondu d'une façon charmante. [...] Voilà mes débuts dans le surréalisme [...], puis j'ai continué par des lectures et en essayant vraiment de vivre cette plongée dans le rêve. Je l'ai vécue, et assez systématiquement." ("Entretien avec Albert Béguin", *Esprit*, vol. 26, n° 2, 1958, p. 757.)

⁶⁵"[...] j'avais environ 25 ans, j'étais vendeur [...] dans une petite librairie des Batignolles - un jour, je suis monté sur une échelle pour voir ce qu'il y avait sur un rayon poussiéreux, tout en haut [...]: j'y trouve des livres allemands et sur la couverture du l'un d'eux, je lis «Jean Paul»... tout le souvenir d'enfance m'est revenu. [...] j'étais en plein dans l'aventure surréaliste à ce moment-là, que je menais pour mon compte en lecteur, loin de tout contact réel avec les chefs du surréalisme." (*Ibid.*, p. 756.)

filiation historique ne me retenait pas à ce moment-là, il s'agissait d'une chose beaucoup trop grave pour moi, que je vivais bien trop intensément pour y jeter aucun regard objectif, et je me suis précipité dans le romantisme dans l'espoir d'y trouver enfin les merveilles des forêts enchantées comme dans le surréalisme lui-même.⁶⁶

Béguin insiste ainsi sur une filiation spirituelle du surréalisme par rapport au romantisme allemand⁶⁷. Du reste, les ressemblances entre Gracq et Béguin se poursuivent par rapport à leurs travaux littéraires: ils écrivent tous les deux sur Balzac - ce qui leur a donné l'occasion de faire connaissance⁶⁸ -, ils traduisent tous les deux des textes romantiques et notent leurs pensées sur le romantisme et la littérature allemands, respectivement sur l'Allemagne.

Quant à Béguin, il laisse des empreintes dans l'œuvre de Gracq. Dans son essai "Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", Gracq cite plusieurs passages de *L'Âme romantique et le rêve*; toutes les citations concernent Johann Wilhelm Ritter et Gotthilf Heinrich Schubert, deux philosophes de la nature romantiques (*Naturphilosophen*)⁶⁹. Les passages choisis par Gracq sont d'un intérêt particulier: ils se réfèrent à l'eau en tant qu'"«élément simple»" d'après Ritter, au "«système de la nature»" de Schubert et à sa notion du "«temps des prophètes»". Dans le livre de Béguin, ces passages extraits de lettres sont cités dans le contexte d'une esquisse biographique de Schubert⁷⁰. Ils servent

⁶⁶*Ibid.*, p. 757.

⁶⁷"Les poètes français, dans l'immédiate après-guerre, s'aventuraient sur des voies étrangement apparentées à celles qu'avaient explorées un Novalis ou un Arnim. De nouveau, une génération surgissait, pour laquelle l'acte poétique, les états d'inconscience, d'extase naturelle ou provoquée, les singuliers discours dictés par l'être secret, prenaient rang de révélations sur le réel et de fragments de la seule connaissance authentique. De nouveau, l'homme voulait accepter pour de valables expressions de lui-même les produits de son imagination. [...] On put se croire, comme dans l'Allemagne de 1800, à l'aube d'une très grande époque." (Béguin, *op. cit.*, p. XII-XIII.)

⁶⁸En 1953, Albert Béguin a commandé à Gracq une préface pour une édition de *Béatrix de Bretagne*; ce texte a été repris pour deux autres éditions, avant de figurer dans *Préférences*. (Voir les "Notes" de Bernhild Boie, OC, t. I, p. 1412.) Dans cette préface, Gracq préconise l'œuvre critique de Béguin sur Balzac.

⁶⁹"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 984-985.

⁷⁰"C'est avec ce compagnon [Friedrich Gottlob Wetzel] que Schubert courut [...] à Iéna, à la nouvelle que Ritter «venait de restituer à l'eau sa dignité d'élément simple». [...] trois mois après, quittant l'Université

d'illustrations de l'enthousiasme du jeune Schubert au sujet des découvertes naturalistes de son époque. Dans le texte de Gracq, les passages cités ont une fonction semblable: ils illustrent le grand enthousiasme de l'époque, renforcé par les découvertes scientifiques. Gracq ne change pas le sens des citations, mais il élargit le contexte historique de l'époque romantique en mentionnant les femmes romantiques⁷¹. Naturellement, les réflexions sur la nature et les éléments sont caractéristiques du romantisme - par conséquent, rien ne change à première vue. Pourtant, l'expression "«les temps des prophètes»" que Gracq cite par l'intermédiaire de Béguin est frappante lorsqu'on pense à la signification de cette notion dans le roman *Le Rivage des Syrtes* (1951), où les visions apocalyptiques sont justement marquées par cette expression⁷². Peut-être Gracq l'a-t-il aussi trouvée dans *L'Âme romantique et le rêve*, dans le contexte des descriptions de la philosophie de la nature (*Naturphilosophie*), et non pas seulement dans l'Apocalypse selon Saint Jean. Un deuxième aspect fondamental est le regret, "le sentiment d'une unité perdue" qui marque et l'œuvre de Béguin et les romans de Gracq où le penchant de l'être humain à une fusion totale avec la nature est incontestable⁷³. En tout cas, Béguin transmet dans *L'Âme romantique et le rêve* une sorte de romantisme élémentaire qui s'exprime à travers sa manière de lire et de commenter des textes romantiques, de représenter par exemple la *Naturphilosophie* à laquelle Gracq porte un certain intérêt. La façon dont Béguin s'approche des textes qu'il étudie peut être mise en relation avec l'œuvre de Gaston Bachelard, elle aussi très attirante pour Gracq. Chez Bachelard, on retrouve le même côté

de Leipzig, ils étaient les élèves de Ritter, et, dès les premières semaines, Schubert écrivait au fils de Herder, son grand confident: «Je travaille hardiment à mon système de la nature... Je vois partout une grande force qui agit, la même, dans les grandes et les petites choses.» [...] En 1803, établi comme médecin à Altenburg, il commence le vaste labeur littéraire [...]. Il [...] reste fidèle à ses maîtres préférés, Tieck, Novalis, les Schlegel, Zacharias Werner. «De puissantes étincelles sommeillent au cœur des jeunes gens d'aujourd'hui. Voici revenus les temps des prophètes!» écrit-il à un ami, en parlant des poètes nouveaux." (Béguin, *op. cit.*, p. 136-137.)

⁷¹"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 985.

⁷²Par exemple dans le chapitre "Noël" où Aldo constate par rapport au sermon de Noël: "[...] et je compris que le temps des prophètes était revenu." (*Le Rivage des Syrtes*, *ibid.*, p. 708.)

⁷³Voir Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracq*, *op. cit.*, p. 41.

élémentaire, la même vue globalement romantique que dans le livre de Béguin; cela concerne également la lecture de textes, par exemple ceux de Poe dans *L'Eau et les rêves*⁷⁴. Poursuivant la comparaison, on peut encore remarquer une autre tendance chez Gracq et Béguin: la volonté d'exprimer un choix littéraire duquel émane souvent une certaine polarisation. En l'occurrence, et Béguin et Gracq manifestent leur distance vis-à-vis de Goethe qu'ils opposent en tant qu'auteur classique aux romantiques. Gracq n'est pas très favorable au classicisme, et il abhorre la pédagogie en littérature; comme il voit les œuvres de Goethe marquées justement par ces deux éléments - excepté *Die Leiden des jungen Werther* (*Les Souffrances du jeune Werther*) et *Goetz von Berlichingen* (*Goetz de Berlichingen*) -, sa distance s'exprime moyennant une ironie assez nette quand il attribue à Goethe un "arrière-goût de *veau froid mayonnaise*"⁷⁵. Béguin, lui aussi, considère Goethe comme écrivain classique; plusieurs années après la parution de *L'Âme romantique et le rêve*, sa critique, jusqu'à ce moment-là plutôt modérée, devient très forte: dans l'"Éloge" de Jean Paul, Goethe incarne le bourgeois par excellence⁷⁶. Sans doute la critique de Béguin au sujet de Goethe contient-elle également une forte opposition "aux critiques de la «Goethe-Zeit», qui jugeaient les romantiques d'un point de vue goethéen"⁷⁷.

En conclusion, il faut néanmoins souligner une différence essentielle entre Gracq et Béguin: pendant que Béguin s'éloigne au cours des années 1940 et 1950 de l'Allemagne et de sa thèse, Gracq continue de s'en approcher et d'approfondir ses connaissances du romantisme allemand. Environ 25 ans après la lecture de *L'Âme romantique et le rêve*, il découvre l'œuvre de Ricarda Huch sur les romantiques allemands.

⁷⁴Voir *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 57-84.

⁷⁵*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 717. Voir aussi chapitre III.

⁷⁶Voir Bernhard Böschstein, "Albert Béguin face aux poètes du romantisme allemand", *Albert Béguin et Marcel Raymond*, colloque de Cartigny sous la direction de Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Pierre Grotzer, Paris, José Corti, 1979, p. 88-89. Bernhard Böschstein fait quelques remarques critiques très intéressantes au sujet de l'œuvre de Béguin et contredit la classification superficielle de Goethe: "Cette classification éloigne Goethe des romantiques qui, pourtant, ne seraient rien sans lui." (*Ibid.*, p. 89.)

⁷⁷Wellek, op. cit., p. 159.

2.2 L'œuvre de Ricarda Huch (1864-1947)

Concernant la genèse de son image du romantisme allemand, l'influence accordée par Gracq au livre de Ricarda Huch est également "assez grande"⁷⁸. À l'origine, le tableau que Ricarda Huch peint du romantisme allemand embrasse deux tomes, *Blüthezeit der Romantik* (1899) et *Ausbreitung und Verfall der Romantik* (1902). Dans le premier tome, elle décrit l'épanouissement de l'époque romantique en Allemagne, dans le deuxième son déclin; les titres font allusion au rythme de la nature: germination, floraison, affaiblissement et mort. En 1933, la traduction française du premier tome paraît chez Grasset sous le titre *Les romantiques allemands*; sur la couverture du livre figure le portrait de Novalis. La traduction du second tome n'est publiée qu'en 1979 (Pandora Éditions); il porte le même titre que le premier tome, de façon que la qualité métaphorique des titres allemands disparaisse complètement. Julien Gracq connaît les deux tomes.

À l'époque où ils sont publiés en Allemagne, les deux livres de Ricarda Huch ont un succès considérable et exercent un effet considérable sur la vie littéraire et universitaire: en 1920, la dixième et la onzième éditions paraissent chez Haessel à Leipzig. La conférence de Fritz Strich sur Ricarda Huch, tenue en 1931 à Berne, témoigne de la reconnaissance des cercles universitaires vis-à-vis de l'écrivain⁷⁹. Pourtant, le premier livre paraît à une époque où l'intérêt pour le romantisme s'est beaucoup affaibli. Ricarda Huch en a conscience, et elle écrit dans l'avant-propos:

Es sind jetzt gerade hundert Jahre her, daß eine Geistesrichtung sich in Deutschland zu entwickeln begann, zu der die in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts herrschende einen Gegensatz bildet, die aber seit etwa zwei

⁷⁸Voir la lettre reproduite.

⁷⁹Fritz Strich, "Ricarda Huch und die Romantik", *Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen*, Berne, Francke, 1947, p. 353-375.

Jahrzehnten einer Wiedergeburt entgegenzugehen scheint. Deshalb dürfte in unserer Zeit, wo man nach einer vorangegangenen gänzlichen Abwehr der romantischen Ideen sie um sich herum neu aufleben sieht, ein größeres Verständnis dafür möglich sein, als eine frühere Generation haben konnte.⁸⁰

La poétesse espère réanimer l'intérêt pour une époque dont elle se sent elle-même proche et qu'elle voit revivre à la fin du dix-neuvième siècle; la conception du livre et le style de son écriture soulignent cette attitude personnelle. Par conséquent, sa description du romantisme est plutôt littéraire que scientifique⁸¹: elle *raconte* son développement, tout en exposant ses théories littéraires et ses forces inventrices dans le domaine des sciences⁸². Quand elle s'approche des écrivains romantiques, son style devient purement romanesque; en même temps, il est très vivant, car Ricarda Huch cite souvent des témoignages biographiques⁸³, notamment des lettres de contemporains des romantiques qui assument la même fonction que l'emploi du discours direct, par exemple dans le chapitre "Tod" ("Mort") où elle décrit la relation entre Karoline et Wilhelm Schlegel et Friedrich Wilhelm

⁸⁰Ricarda Huch, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig, Haessel, 1920, 10^{ème} et 11^{ème} éditions, p. V. [Maintenant, cela ne fait que cent ans qu'en Allemagne, une voie intellectuelle a commencé à se développer, contrastée par celle qui règne dans la seconde moitié de notre siècle; pourtant, depuis deux décennies, il semble que cette voie mène vers une renaissance. C'est pourquoi, à notre époque qui voit, après un refus total, revivre les idées romantiques, une plus grande compréhension qu'une génération antérieure ne pouvait avoir devrait être possible.]

⁸¹"Mit einer poetischen, die engen Grenzen rein wissenschaftlicher Orientierung sprengenden Betrachtungsweise versucht sie den spezifischen Geist und die charakteristischen Merkmale dieser widersprüchlichen Zeit zu erfassen. Sie setzt ein Verständnis voraus, das sie in Wirklichkeit selbst erst erschuf [...]" (*Kindlers Neues Literaturlexikon*, éd. Walter Jens, Munich, Kindler, t. 8, 1990, p. 121.) [Huch essaie de saisir l'esprit et les caractéristiques de l'époque contradictoire du romantisme allemand en la regardant d'une manière poétique qui transgresse les limites de l'analyse scientifique. Elle présuppose une compréhension qu'en réalité, elle n'a créée qu'elle-même.]

⁸²Voir encore l'avant-propos de *Blütezeit der Romantik*: "Denn ich beabsichtige nur den Sinn der Romantik darzustellen, das Denken der Romantiker, wie es aus ihrem Wesen hervorging, und habe deshalb versucht, ein Bild der Menschen, die in Betracht kommen, zu geben, und dann ihrer Ideen." (Huch, *Blütezeit der Romantik*, op. cit., p. V.) [Car j'ai seulement l'intention de rendre le sens du romantisme, la pensée des romantiques, telle qu'elle est issue de leur essence; c'est pourquoi j'ai essayé de donner une image des hommes concernés, ainsi que de leurs idées.]

⁸³"Meine Quellen waren einzig die Werke der Romantiker, ihre Briefe und sonstiges Biographisches mit eingeschlossen." (*Ibid.*) [Les œuvres des romantiques, leurs lettres et d'autres éléments biographiques ont été ma source unique.]

Schelling, ainsi que la mort de Karoline⁸⁴. En outre, Ricarda Huch garde le style métaphorique annoncé par le titre; le début du livre en est très significatif - elle y établit une relation entre la migration des peuples (*Völkerwanderung*) et le mouvement romantique:

Eine Schar junger Männer und Frauen stürmt erobernd über die breite träge Masse Deutschlands. Sie kommen wie vor Jahrhunderten die blonden germanischen Stämme der Wanderung: abenteuerlich, siegesgewiß, heilig erfüllt von ihrer Sitte und ihrem Leben, mit übermütiger Verachtung die alte morsche Kultur über den Haufen werfend. [...]

Das sonnige Glänzen junger wandernder Sieger liegt blendend über dem kleinen furchtlosen Trupp. Aber am meisten gleichen sie gerade jenen Stämmen der Völkerwanderung, den blühendsten, genialsten, die in der Fremde, wo sie heimlich zu werden gedachten, früh untergingen, die Frucht ihrer Kämpfe Späterkommenden überlassend.⁸⁵

Ce style romanesque et entièrement subjectif semble être aussi romantique que l'est son sujet; en outre, l'œuvre romanesque de Ricarda Huch *est* en grande partie romantique⁸⁶. Mais en dépit de cela, l'écrivain ne ferme pas les yeux devant les faiblesses et les contradictions du romantisme allemand. Aussi voit-elle la source et le trait le plus caractéristique du romantisme dans une rupture qui détermine l'existence humaine, une

⁸⁴*Ibid.*, p. 369 et p. 379-380. Le portrait que Ricarda Huch dessine de Novalis est également remarquable (p. 63-64).

⁸⁵*Ibid.*, p. 1. ["Une phalange de jeunes hommes et de jeunes femmes se précipite, jetant un défi à la masse imposante et inerte de l'Allemagne. Ils surgissent comme il y a des siècles les blondes races germaniques des invasions: aventuriers, sûrs de la victoire, animés du sentiment sacré de leurs coutumes et de leur vie, renversant avec un orgueilleux dédain l'antique et défaillante culture. [...]

Cet éclat radieux que répandent de jeunes vainqueurs en marche, plane éblouissant sur l'intrépide petite troupe des romantiques. Mais ils ressemblent surtout à ces races de peuples migrants, les plus florissantes et les plus géniales, qui de bonne heure allèrent se perdre à l'étranger, où ils pensaient se fixer, abandonnant le fruit de leurs luttes à ceux qui leur succédaient." (Ricarda Huch, *Les romantiques allemands*, traduit par André Babelon, Paris, Grasset, 1933, p. 11.)]

⁸⁶Voir Strich, "Ricarda Huch und die Romantik", art. cit., p. 358-361. L'auteur explique que les premiers romans de Ricarda Huch, surtout les personnages et le langage littéraire, sont fortement imprégnés par le romantisme allemand (il s'agit des romans *Erinnerungen von Ludolf Ursleu*, *Mondreigen von Schlaraffis*, *Teufeleien*, *Hadwig im Kreuzgang*, *Fra Celeste*, *Aus der Triumphgasse*, *Vita somnium breve* et *Von den Königen und der Krone*, qui fait penser aux *Kronenwächter* (Gardiens de la couronne) d'Achim von Arnim).

rupture entre la conscience et l'inconscient, l'esprit et la nature, le jour et la nuit, l'individualisme et la vie collective, l'envie de vivre et la peur. Pour Ricarda Huch, cette rupture a en même temps une dimension spatiale, elle inclut l'opposition entre le nord et le sud, entre l'esprit et les sens, entre l'habitant du nord et celui du sud, reflété par l'opposition entre homme et femme en général⁸⁷. La rupture est la nature même du romantisme; son idéal est de retrouver une unité qui abolit toute contradiction, toute opposition; la réalisation de cet idéal, c'est l'amour entre les deux sexes qui mène, finalement, à une fusion et de là à l'idéal de l'androgynie⁸⁸. La voie qui mène à cette unité est difficile à trouver, et Ricarda Huch reconnaît les aspects problématiques de la dispersion⁸⁹.

Dans la "Notice biographique" du traducteur André Babelon qui précède l'édition de 1933, celui-ci se plaint du retard avec lequel le livre de Ricarda Huch est reçu en France. Cette préface souligne l'importance attribuée au romantisme allemand au début des années Trente: ainsi Babelon parle-t-il de la nécessité de "prendre conscience claire de cette nostalgie qui se prolonge jusqu'à nous"⁹⁰; pour lui, Ricarda Huch "a fait [...] du romantisme une époque intérieure pour chacun de nous, le haussant jusqu'à une pressante inquiétude"⁹¹. En fait, quatre ans avant la publication de la thèse d'Albert Béguin, les Français disposent déjà d'un livre capital sur le romantisme allemand. Bien que *L'Âme romantique et le rêve* soit un livre beaucoup plus moderne comparé à la "geistesgeschichtliche Methodik"⁹² dont procède Ricarda Huch dans le sien, et bien que

⁸⁷*Ibid.*, p. 354-355.

⁸⁸*Ibid.*, p. 370-371. Le mythe de l'androgynie est réanimé par les surréalistes et repris par Gracq (voir chapitre II.3).

⁸⁹"Ricarda Huch versucht die Einheit aus der Vielheit und das Gemeinsame aus dem Verschiedenen zu bestimmen, ohne deshalb ein geschlossenes System zu konstruieren oder organisches Wachstum vorzuspiegeln." (*Kindlers Neues Literaturlexikon*, éd. cit., t. 8, p. 121.) [Huch essaie de définir l'unité à partir de la diversité, les traits communs à partir de la différence, sans vouloir construire un système fermé ou feindre une croissance organique.]

⁹⁰André Babelon, "Notice biographique", *Les Romantiques allemands*, op. cit., p. 6.

⁹¹*Ibid.*, p. 8.

⁹²Gerhart Hoffmeister, "Forschungsgeschichte", *Romantik-Handbuch*, éd. Helmut Schanze, Stuttgart, Kröner, 1994, p. 186.

Ricarda Huch rapproche le romantisme du classicisme au lieu de l'en éloigner comme Béguin⁹³, les deux livres ont des traits en commun, par exemple le fait d'assumer une position située entre l'étude littéraire historique et la sensibilité pour une époque dont leurs auteurs se sentent proches, la "Zwischenlage zwischen literarhistorischer Studie und schöpferischer Einfühlung in eine [...] zutiefst wesensverwandte Zeit"⁹⁴, d'où la subjectivité des points de vue. Aussi réussissent-ils, après avoir souligné l'actualité du romantisme, tous les deux à ne pas succomber à leur propre penchant enthousiaste pour le romantisme⁹⁵. Les deux écrivains estiment les poètes qui, au lieu de se cacher derrière une attitude passive, affrontent la vie; ils voient tous les deux les dangers immanents de l'irrationnel et, face à la montée du fascisme, s'engagent en faveur de la liberté.

En tenant compte de tous ces points communs, il est plus que probable que Gracq a non seulement puisé dans le livre de Béguin, mais aussi dans celui de Ricarda Huch. Il s'agit de deux ouvrages témoignant d'une critique passionnée, d'une attitude critique que Gracq aime assumer lui-même⁹⁶. De toute façon, Gracq cite Ricarda Huch assez souvent dans "Novalis et «Henri d'Ofterdingen»". Les citations faites à partir des *Romantiques allemands* sont beaucoup plus nombreuses que celles qui se réfèrent à Béguin, et Gracq en profite pour animer son texte: il choisit justement les passages qui reproduisent des témoignages biographiques et vivifient déjà le texte de Ricarda Huch⁹⁷. La citation n° 2 à la page 999 fait même allusion à la *romantische Ironie* que Ricarda Huch savait

⁹³*Ibid.*

⁹⁴*Kindlers Neues Literaturlexikon*, éd. cit., t. 8, p. 122.

⁹⁵Voir Strich, "Ricarda Huch und die Romantik", art. cit., p. 375 et Brion, art. cit., p. 802.

⁹⁶La description de Philippe Berthier met en évidence cette attitude critique de Gracq: "[...] c'est bien [...] là qu'en revient la vision gracquienne de la critique: à l'idée [...] que les livres relèvent du même type d'abord qu'un être de chair - du même vertige, de la même tentation. [...] La lecture selon Gracq [...] n'a rien d'un passe-temps. On n'y exerce pas son esprit, on est menacé [...] d'y laisser (de) son âme. Gracq, qui n'a été que tangentiellement surréaliste, l'a trop été pourtant pour ne pas tout subordonner, dans un texte, à son pouvoir de brûlure." (Berthier, *op. cit.*, p. 53.)

⁹⁷Par exemple la citation n° 5 à la page 998 de "Novalis et «Henri d'Ofterdingen»" qui se réfère à Wilhelm Schlegel (*Préférences*, OC, t. I).

appliquer⁹⁸ - surtout au sujet du catholicisme fervent des romantiques⁹⁹. Ainsi Gracq l'emploie-t-il, lui aussi, par l'intermédiaire de Ricarda Huch:

Presque tous les romantiques d'Iéna, à la longue, se sont faits peu ou prou catholiques: ils aimaient beaucoup la Madone de Dresde [...]; devenus soucieux d'art, ils crurent trouver dans la foi de Rome un bain de jouvence: "Il est assez remarquable, écrit la femme de Frédéric Schlegel, combien les poètes catholiques ont conservé leur pleine force juvénile jusque dans l'âge le plus avancé."¹⁰⁰

Dans l'ensemble, l'effet de Ricarda Huch sur l'œuvre gracquienne n'est certainement pas insignifiant, malgré la réception tardive qui, en fait, doit avoir eu lieu vers 1966/67. Ayant lu et Béguin et Ricarda Huch, Gracq connaît donc deux visions différentes - mais non pas sans ressemblances - du romantisme allemand, une vision française datant de l'entre-deux-guerres, une autre de la fin du siècle dernier, sans doute encore plus proche des origines romantiques. L'impression que Gracq en reçoit sera complétée par le point de vue du surréalisme et par ses lectures personnelles des romantiques allemands, ainsi que par les ouvrages de Joseph François Angelloz.

3. Nietzsche et Wagner

À travers la présence de Nietzsche et de Wagner dans l'œuvre gracquienne, se révèle un autre aspect du romantisme allemand: le côté philosophique et artistique. Quant à la philosophie, Gracq y porte en général un intérêt limité. Penser dans des dimensions philosophiques, ce n'est guère son affaire: il ne s'adapte ni à un système de pensée, ni à un programme quelconque. Son œuvre créatrice et critique manifeste plutôt les qualités

⁹⁸*Ibid.*

⁹⁹Strich, "Ricarda Huch und die Romantik", art. cit., p. 361.

¹⁰⁰"Novalis et «Henri d'Otterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 999. (C'est nous qui soulignons.)

d'un réactif: d'un pas sûr et rapide, Gracq juge de ses lectures et marque ses préférences¹⁰¹, ce qui mène le plus souvent à une polarisation (voir chapitre I.1). Malgré ce réseau de préférences, Gracq n'aboutit jamais à une systématisation, mais garde toujours ce qu'on pourrait appeler le côté anarchique de son écriture. Cependant, Friedrich Nietzsche est l'un des rares philosophes que Gracq estime, probablement parce qu'il peut dire de lui qu'il "appartient à la littérature"¹⁰². Contrairement à cette constatation, Michel Haar, dans un article sur Nietzsche, souligne le fait que l'évaluation de la philosophie nietzschéenne comme "littérature" constitue le signe d'une méconnaissance profonde. Classant l'œuvre de Nietzsche de ce côté-là, on ne tiendrait pas compte de la complexité et de la difficulté, voire de l'inaccessibilité de sa pensée philosophique - d'où un certain mépris pour sa philosophie:

Depuis un peu plus d'une décennie, un soupçon a grandi à propos de Nietzsche: ne serait-il pas plus inaccessible, plus inabordable, plus inévitablement "trahi" qu'aucun philosophe avant ou après lui? Ne serait-il pas plus masqué, et aussi plus impensé, et donc plus riche d'avenir, que tout autre?

Pourquoi cela? Sans doute parce qu'une apparente facilité de lecture, due à la séduction du "style" (polémique, poétique, aphoristique), due aussi à ce qui peut passer superficiellement pour l'absence d'un vocabulaire "technique", a suscité l'illusion que ce philosophe était à la portée du profane. D'où inversement le mépris des "spécialistes", au début, pour une philosophie si peu "cohérente", si manifestement antiphilosophique qu'ils purent aisément la rejeter du côté de la "littérature". L'avertissement donné par le sous-titre du *Zarathoustra* n'avait pas été entendu: un "livre pour tous" et "pour personne".¹⁰³

¹⁰¹ Ainsi cette phrase à propos de Baudelaire vaut-elle aussi pour Gracq lui-même: " [...] il y a chez Baudelaire [...] une ouverture de cœur élective [...]." (*Lettrines* 2, OC, t. II, p. 322.)

¹⁰² *La Littérature à l'estomac*, OC, t. I, p. 551.

¹⁰³ Michel Haar, "Nietzsche", *Histoire de la philosophie*, t. III: *Du XIX^e siècle à nos jours*, volume publié sous la direction d'Yvon Belaval, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1974, p. 310.

Visiblement, Gracq, lui aussi, est avant tout séduit par le style nietzschéen, même s'il se réfère également aux idées du philosophe. Ce qui est essentiel pour Gracq, c'est "un engagement irrévocable de la pensée dans la *forme*" - il le trouve dans les textes de Nietzsche, mais non pas dans des textes métaphysiques, notamment dans ceux de Kant qu'il nomme comme contraste: "[...] dans le domaine du sensible, cet engagement est la condition même de la poésie, dans le domaine des idées, il s'appelle le *ton*: aussi assurément Nietzsche appartient à la littérature, aussi assurément Kant ne lui appartient pas."¹⁰⁴ La façon dont Gracq intègre des citations de Nietzsche dans son œuvre montre combien il profite de ce qu'il voit comme une philosophie 'littéraire'; en effet, ces citations s'intègrent aisément dans les textes gracquiens¹⁰⁵, elles ne font pas l'effet d'éléments scientifiques, étrangers au corpus littéraire - d'où, peut-être, la séduction de ranger Nietzsche du côté de la littérature. D'ailleurs, il faut souligner que Gracq n'a pas l'intention de dévaloriser Nietzsche quand il désigne sa philosophie de littéraire.

Vu les remarques et les citations de Gracq concernant l'œuvre de Nietzsche, il en connaît une partie considérable: il a au moins lu *Die Geburt der Tragödie* (*La naissance de la tragédie*, 1886), *Jenseits von Gut und Böse* (*Par-delà le bien et le mal*, 1886), *Also sprach Zarathustra* (*Ainsi parlait Zarathoustra*, 1887), *Der Fall Wagner* (*Le cas Wagner*, 1888), *Der Wille zur Macht* (*La Volonté de puissance*, posthume 1901) et *Ecce Homo* (1889). À l'intérieur de la philosophie nietzschéenne, marquée par le déchirement personnel de son auteur, on peut déceler trois aspects essentiels et particulièrement intéressants pour Gracq: le refus total du christianisme, la critique véhémement à propos du romantisme et la polémique concernant Richard Wagner. En principe, tous ces points sont liés à la dispute avec Wagner, non seulement le dernier.

¹⁰⁴*La Littérature à l'estomac*, OC, t. I, p. 551.

¹⁰⁵Voir par exemple *En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 594.

L'amitié entre Nietzsche et Wagner¹⁰⁶ s'établit en 1870; ressemblant à une relation maître - disciple, elle est fondée sur la vénération commune de Schopenhauer et de la tragédie grecque qui constitue en même temps la base de la *Geburt der Tragödie*, dédiée à Wagner, que Nietzsche admire en tant que créateur d'une nouvelle culture allemande¹⁰⁷. En 1876, après avoir rédigé *Richard Wagner in Bayreuth* (*Richard Wagner à Bayreuth*), Nietzsche se détourne subitement de Wagner et rompt avec lui. Les années d'amitié qui séparent ces deux moments sont spectaculaires, le temps après la rupture l'est encore plus. Nietzsche se voit quasiment hanté par Wagner, même encore après la mort de celui-ci en 1882: *Also sprach Zarathustra* et *Der Fall Wagner* en sont exemplaires. Dans *Also sprach Zarathustra*, Nietzsche fait apparaître son ancien maître dans la figure du vieux sorcier qui sait envoûter la masse. Dans *Der Fall Wagner*, Nietzsche attaque son adversaire directement:

Dem K ü n s t l e r d e r d é c a d e n c e - da steht das Wort. Und damit beginnt mein Ernst. Ich bin ferne davon, harmlos zuzuschauen, wenn dieser Decadent uns die Gesundheit verdirbt - und die Musik dazu! Ist Wagner überhaupt ein Mensch? Ist er nicht eher eine Krankheit? Er macht alles krank, woran er rührt - e r h a t d i e M u s i k k r a n k g e m a c h t -

Ein typischer Decadent, der sich nothwendig in seinem verderbten Geschmack fühlt, der mit ihm einen höheren Geschmack in Anspruch nimmt, der seine

¹⁰⁶Dietrich Fischer-Dieskau a consacré un livre entier à ce sujet: *Wagner und Nietzsche. Der Mystagoge und sein Abtrünniger*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1974 [*Wagner et Nietzsche: l'initiateur et son apostat*, traduit de l'allemand par Lucie Touzin-Bauer et Chantal Gaulin, Paris, Francis van de Velde, 1979].

¹⁰⁷"Wie kam es aber doch zum Bruch zwischen ihnen, nachdem sie damals in Tribschen [...] eine Freundschaft geschlossen hatten, als deren erste Frucht Nietzsches «Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik» entstand, die er Wagner als dem deutschen Erwecker der griechischen Tragödie und mehr noch: als dem Schöpfer einer neuen, deutschen Kultur nach der Gründung des Bismarckschen Reiches widmete." (Fritz Strich, "Richard Wagner und Friedrich Nietzsche", *Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen*, op. cit., p. 335.) [Comment ont-ils pu rompre avec leur amitié née à Tribschen dont était ressorti *La naissance de la tragédie*, texte dédié à Wagner en tant qu'éveilleur de la tragédie grecque, voire créateur d'une nouvelle culture allemande après la fondation du Reich de Bismarck.]

Verderbniss als Gesetz, als Fortschritt, als Erfüllung in Geltung zu bringen weiss.¹⁰⁸

Nietzsche compare Wagner, celui qui a accompli le mouvement romantique en Allemagne, à une maladie; cela correspond à son attitude par rapport au romantisme: Nietzsche ne voit aucune différence entre le romantisme et la décadence dont il distingue trois types. Fritz Strich écrit:

Es gibt eine soziale Décadence, die in der Nivellierung und Normalisierung der Gesellschaft besteht [...]. Es gibt eine philosophische Décadence: Schopenhauers pessimistische Philosophie [...]. Es gibt eine religiöse Décadence: das Christentum, das nach Nietzsche aller Décadence überhaupt heimlich zugrunde liegt und mit seiner Leid- und Mitleidsverkündung, mit seiner Todes- und Jenseitsbotschaft die ärgste Verleumdung des Lebens, die gefährlichste Verführung zum Ende ist: Christus gegen Dionysos! Alles zusammen aber, alle Willens-erlahmung [*sic*] und -ermüdung wird von Nietzsche Romantik genannt, nicht etwa nur deutsche, sondern europäische Romantik, und ihr Gipfel ist Wagner und auch ihr Ende. Denn Nietzsche hält sich für berufen, der Romantik und der Décadence - für ihn Wechselbegriffe - ein Ende zu machen. Nicht mehr Wagner, sondern sich selbst verkündigt er nun als den wiedergeborenen Dionysos, den Antichrist.¹⁰⁹

¹⁰⁸Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner, Werke. Kritische Gesamtausgabe*, éd. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Berlin, Walter de Gruyter & Co, t. VI, 3, 1969, p. 15. [*"L'artiste de la décadence: voilà le mot lâché. Et là, fini de plaisanter. Je n'ai nullement l'intention de rester passif tandis que ce décadent nous ruine la santé - et la musique par-dessus le marché! Wagner est-il un être humain? N'est-il pas plutôt une maladie? Il rend malade tout ce qu'il touche, - il a rendu la musique malade.*

Le décadent typique, qui se sent nécessaire dans son goût dépravé, dont il prétend faire un goût supérieur, qui sait présenter avantageusement sa propre dépravation comme loi, comme progrès, comme accomplissement." (*Le cas Wagner suivi de Nietzsche contre Wagner*, traduit par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1974, p. 28.)]

¹⁰⁹Strich, "Richard Wagner und Friedrich Nietzsche", art. cit., p. 341-342. [Il y a une décadence sociale: le nivellement et la normalisation de la société [...]. Il y a une décadence philosophique: la philosophie pessimiste de Schopenhauer [...]. Il y a une décadence religieuse: le christianisme qui, d'après Nietzsche, constitue le fondement secret de toute décadence et représente, avec son message de souffrance et de pitié, de la mort et de l'au-delà, le pire reniement de la vie, la séduction vers la fin la plus dangereuse: le Christ contre Dionysos! Tout cela, la paralysie et la fatigue de la volonté, Nietzsche l'appelle romantisme, non seulement romantisme allemand, mais romantisme européen, et Wagner est à la fois son sommet et sa fin, car Nietzsche se croit destiné à mettre une fin au romantisme et à la décadence, des termes échangeables pour lui. Ce n'est plus Wagner qu'il annonce comme le Dionysos qui vient de naître, l'antéchrist, mais lui-même.]

En s'attribuant à lui-même la position de l'antéchrist, Nietzsche fixe celle de Wagner: celui-ci devient le musicien qui fait revivre le christianisme, le romantisme et la décadence. Ceci est justement le point qui éveille l'intérêt de Gracq: dans l'"Avis au lecteur" qui précède son premier roman *Au château d'Argol*, il reproche à Nietzsche d'avoir eu "le grand tort de jeter trop légèrement en pâture aux chrétiens" le *Parsifal*, le "testament poétique" de Wagner¹¹⁰. Les propos de Gracq se trouvent en relation avec un passage de Nietzsche figurant dans *Der Fall Wagner*:

- Was Goethe über Wagner gedacht haben würde? - Goethe hat sich einmal die Frage vorgelegt, was die Gefahr sei, die über allen Romantikern schwebe: das Romantiker-Verhängniss. Seine Antwort ist: "am Wiederkäuen sittlicher und religiöser Absurditäten zu ersticken". Kürzer: P a r s i f a l - - Der Philosoph macht dazu noch einen Epilog. H e i l i g k e i t - das Letzte vielleicht, was Volk und Weib von höheren Werthen noch zu Gesicht bekommt, der Horizont des Ideals für Alles, was von Natur myops ist. Unter Philosophen aber, wie jeder Horizont, ein blosses Nichtverständniss, eine Art Thorschluss vor dem, wo i h r e Welt erst b e g i n n t - ihre Gefahr, i h r Ideal, i h r e Wünschbarkeit... Höflicher gesagt: la philosophie ne suffit pas au grand nombre. Il lui faut la sainteté -¹¹¹

Dans l'ensemble, il s'agit ici d'une tentative assez étonnante de détacher Wagner du christianisme, comme le constate Bernhild Boie dans ses "Notes": "On peut être surpris par cette insistance à dégager *Parsifal* de toute influence chrétienne. Mais ce qui importe à

¹¹⁰*Au château d'Argol*, OC, t. I, p. 4.

¹¹¹Nietzsche, *Der Fall Wagner*, éd. cit., p. 13. ["Qu'aurait pensé Goethe de Wagner? Goethe s'est un jour demandé quel danger menaçait tous les romantiques, ce qui serait funeste aux romantiques. Sa réponse est: «d'étouffer à force de ruminer des absurdités morales et religieuses». En bref: *Parsifal*... Le philosophe a un épilogue à ajouter. La *sainteté*, voilà peut-être la dernière des hautes valeurs que le bon peuple et les braves commères aperçoivent encore, l'horizon de l'idéal pour tous ceux qui, de nature, ont la vue *basse*. Pour les philosophes, par contre, comme tous les horizons, c'est un simple refus de comprendre, une porte fermée là où leur monde à eux ne fait que commencer, leur péril, leur idéal, l'objet de leurs vœux... Ou, dit plus poliment: «La philosophie ne suffit pas au grand nombre. Il lui faut encore la sainteté.»"] (*Le cas Wagner*, op. cit., p. 26-27.)]

Gracq dans l'œuvre de Wagner comme dans les légendes médiévales, c'est leur charge de promesses terrestres; ce qu'il en écarte, c'est toute transcendance."¹¹² Bien que le *Parsifal* de Wagner se fonde essentiellement sur le *Parzival* de Wolfram von Eschenbach¹¹³, une interprétation chrétienne de la légende arthurienne, et malgré le fait que Wagner attribue à son *Parsifal* l'intention de mener la foi chrétienne à une vie nouvelle¹¹⁴, Gracq insiste, à l'encontre de Nietzsche et de Wagner lui-même, sur une séparation du christianisme. Cette séparation revendiquée par Gracq a d'ailleurs déclenché un débat intellectuel avec Albert Béguin, portant sur les sources de la légende du Graal et la mythologie grecque¹¹⁵. Béguin met en relief la tradition chrétienne de la légende du Graal; il refuse l'opinion de Gracq concernant la couleur tragique des mythes grecs et le pessimisme chrétien. En effet, bien qu'il puise lui-même dans Wolfram von Eschenbach, et pour *Au château d'Argol* et pour *Le Roi pêcheur*, Gracq fournit une réinterprétation radicale de la légende du Graal et du *Parsifal* wagnérien. Sa notion de la quête est dépourvue de toute transcendance: ce qui compte est "le pouvoir de ramener l'homme dans le courant de la vie"¹¹⁶. Le détachement de tout enjeu religieux permet à Gracq de renforcer la valeur de la notion du sacré comme essence. Dans *Le Roi pêcheur*, la religion apparaît tel un "rituel figé", la quête, dans *Un beau ténébreux*, comme "une aventure terrestre"¹¹⁷. La réinterprétation gracquienne du *Parsifal* de Wagner tient ainsi compte d'une vue radicalement transformée de la légende du Graal. Comme Bernhild Boie le souligne, l'interprétation wagnérienne de la légende du Graal constitue une source essentielle pour *Au château d'Argol* et *Le Roi pêcheur*¹¹⁸.

¹¹²Boie, "Notes", OC, t. I, p. 1147.

¹¹³Voir Boie, "Notice" du *Roi pêcheur*, *ibid.*, p. 1240.

¹¹⁴Voir *ibid.*, p. 1241.

¹¹⁵Voir Boie, "Notes", *ibid.*, p. 1266-1267.

¹¹⁶Boie, "Notice" du *Roi pêcheur*, *ibid.*, p. 1242.

¹¹⁷Ainsi Allan dit-il: "«La quête du Graal fut une aventure terrestre. Cette coupe existait, ce sang ruisselait, de la vue duquel les chevaliers avaient faim et soif. Tout cela on pouvait le voir.»" (*Un beau ténébreux*, *ibid.*, p. 148.)

¹¹⁸Voir Boie, "Notice" du *Roi pêcheur*, *ibid.*, p. 1244. Un autre article consacré à ce sujet est celui de Bernard Chochon, "L'œil intérieur: mythe et musique chez Julien Gracq. Un cas exemplaire: «Parsifal», de Richard Wagner", *Mélanges Cesbron. Volume offert en hommage au professeur, à l'occasion de son départ*

Ainsi Gracq supprime-t-il la symbolique chrétienne, fondamentale pour Wagner - par exemple celle du salut et de la damnation, qui est liée à la blessure: "Le stigmatte devient le signe du désir, de son soleil et de sa nuit. La blessure appartient désormais à la femme, qui la porte et qui l'inflige."¹¹⁹ Gracq reprend les symboles qui se trouvent dans l'opéra de Wagner, mais il en désaxe et pervertit la signification¹²⁰; l'exemple le plus clair en est certainement le rôle changé de Perceval, comparé à celui de Parsifal: il cesse d'être le rédempteur humain qui "a besoin de la rédemption divine"¹²¹. Dans *Le Roi pêcheur*, Perceval est dominé par le réseau des tensions dramatiques qui existent entre Kundry et Amfortas; finalement, sa quête reste inachevée, il "renonce au Graal"¹²². Ainsi Perceval est-il autre que le rédempteur agissant de manière prévue et prévisible, il est un personnage complexe, un *homme* qui doit renoncer à connaître une vérité finale. Bernhild Boie montre que le "refus de se fixer dans une vérité accompagne le thème du désir à travers l'œuvre de Gracq"¹²³; la fin du *Roi pêcheur* en tient compte. De même, elle dresse un parallèle par rapport à l'article de Gracq sur Novalis, où il avoue ne pas regretter le fait que *Heinrich von Ofterdingen* est resté inachevé, que la tension entre attente et accomplissement demeure présente. Dans *Le Roi pêcheur*, le désir a deux faces, représentées par Perceval et Kundry: "[...] l'optimisme confiant et innocent de Perceval qui affirme la présence de l'homme au monde face à la révolte angoissée de Kundry qui est exigence d'absolu et refus de la condition faite à l'homme: la «candeur enfantine» et la «vulnérabilité» du romantisme, et le «lâchez tout» violent, l'agressivité vibrante, consciente des obstacles du surréalisme."¹²⁴ Cette contradiction, elle aussi, reste béante. Encore une fois, Gracq va

en retraite et de son sixième anniversaire, textes réunis par Eric Foulon, avec la collaboration de Claude Herzfeld, Catherine Magnien, Marcel Mauseler, Alain Néry, Presses de l'Université d'Angers, 1997, p. 349-354.

¹¹⁹Boie, "Notice" du *Roi pêcheur*, OC, t. I, p. 1245.

¹²⁰Voir la comparaison faite par Bernhild Boie, *ibid.*, p. 1245-1246.

¹²¹*Ibid.*, p. 1245.

¹²²*Ibid.*, p. 1246.

¹²³*Ibid.*

¹²⁴*Ibid.*, p. 1247.

ailleurs que Wagner: tandis que celui-ci réunit de façon exemplaire un mythe médiéval et des enjeux romantiques, Gracq y ajoute le point de vue du surréalisme qui accentue la transformation radicale de l'interprétation du mythe proposée par l'opéra wagnérien.

Le passage cité auparavant, le reproche fait à Nietzsche d'avoir quasiment livré Wagner en soulignant le christianisme de son œuvre, est le seul endroit où Gracq s'oppose véritablement à Nietzsche, bien qu'il reproduise "l'opposition nietzschéenne du «non à la vie» - c'est à dire le christianisme et le pessimisme de Schopenhauer -, et du «oui à la vie», correspondant au projet dionysiaque de volonté de puissance"¹²⁵. Michel Murat compare ce passage de l'"Avis au lecteur" à une tentative de 'persuasion':

[...] le premier manifeste littéraire de Gracq réhabilite *Parsifal* à travers la "version démoniaque" qu'est censé en donner *Au château d'Argol*: l'arrachement du mythe au christianisme, la réinterprétation de la question du salut à la "lumière nouvelle" du surréalisme, seule capable de "raviver les délices épuisés du paradis toujours enfantin des explorateurs", semblent s'adresser à Nietzsche dans un effort de persuasion posthume.¹²⁶

Outre ce passage de l'"Avis au lecteur", Gracq procède différemment quand il mentionne Wagner et Nietzsche en même temps: il indique la critique nietzschéenne, mais il ne la désigne pas toujours en tant que telle; il l'encadre plutôt dans son propre texte, de façon que sa négativité se renverse - presque toujours en faveur de Wagner. Ainsi le 'vieux sorcier' de *Zarathustra* devient-il chez Gracq "un magicien noir"¹²⁷ et gagne-t-il une valeur mystique favorisée par lui. Un autre exemple significatif pour cette interprétation de Wagner se trouve dans *Lettrines*, au sujet de la musique 'malade' et 'ensorcelante' de

¹²⁵Michel Murat, "Le paysage gracquien. Éléments d'un portrait littéraire", *Esprit*, n° 195, octobre 1993, p. 120.

¹²⁶*Ibid.*

¹²⁷Voir l'"Avant-propos" du *Roi Pêcheur*, OC, t. I, p. 331.

Wagner: "«La musique devenue Circé [...]», disait déjà Nietzsche."¹²⁸ Moyennant cette citation faite dans *Der Fall Wagner*, il décrit le même effet de la musique wagnérienne que Nietzsche, mais contrairement à celui-ci, l'admiration de Gracq, qui se fonde justement sur la magie de cette musique, reste perceptible. Pour nommer un dernier exemple: tout comme Nietzsche, Gracq considère Wagner tel le point final du romantisme: "[...] Wagner est venu lui-même achever le romantisme *off limits*."¹²⁹ Mais contrairement aux polémiques de Nietzsche, Gracq attribue une qualité positive à ce fait, car son image du romantisme est également positive; de plus, Wagner fait revivre les mythes moyenâgeux¹³⁰, et cela lui convient tout à fait¹³¹.

Dans *Lettrines*, Gracq écrit: "Il y a eu pour moi Poe, quand j'avais douze ans - Stendhal, quand j'en avais quinze - Wagner, quand j'en avais dix-huit - Breton, quand j'en avais vingt-deux. Mes seuls véritables intercesseurs et éveilleurs."¹³² L'estime profonde que Gracq a pour Wagner est conforme au rôle décisif qu'il lui attribue ainsi. Contre tout ce que l'on peut reprocher à Wagner et à son art, Gracq prend son parti. Même s'il ne ferme pas les yeux devant les 'tics' wagnériens, il les comprend et les excuse telles les allures insupportables d'une star qui ne nuisent pourtant en rien à son génie:

Wagner en art est un prophète qui s'est voulu un ordonnateur du culte. Il est le premier artiste génial à oser nous dire: ce n'est pas tout d'admirer, voici où et comment il faut que vous m'admirez, et voici le sens de votre admiration et la

¹²⁸*Lettrines*, OC, t. II, p. 225.

¹²⁹*En lisant en écrivant*, *ibid.*, p. 768.

¹³⁰"Im Erscheinungsjahr von Scherers Literaturgeschichte starb R. Wagner, der nicht nur dessen Nationalismus der Gründerjahre teilte, sondern mit dem Mittelalter-Kult seiner Gesamtkunstwerke dem Geist der romantischen Kunst zunächst auf eine Generation eine unerhörte Wirkung verschaffte, und dies zu einer Zeit, als sich die offizielle Kulturpolitik des Bismarck-Reiches an der Weimarer Klassik orientierte und der Romantik mit Indifferenz begegnete [...]" (Hoffmeister, "Forschungsgeschichte", art. cit., p. 185.) [L'année de parution de l'histoire littéraire de Scherer, Wagner est décédé, celui qui non seulement avait partagé son nationalisme de la *Gründerzeit*, mais encore avait garanti un effet inouï à l'art romantique par ses œuvres totales, prônant le culte du Moyen Âge; cela était arrivé à un moment où la politique officielle de la culture du *Reich* de Bismarck s'était orientée vers le classicisme de Weimar et s'était montrée indifférente par rapport au romantisme.]

¹³¹Voir l'"Avant-propos" du *Roi pêcheur*, OC, t. I, p. 329-333.

¹³²*Lettrines*, OC, t. II, p. 156.

mesure de la grâce obtenue: voici comment *j'intercède* pour vous. On entre à Bayreuth; sur votre main se referme une poigne rude: "Suivez-moi les yeux fermés - prenez ici de l'eau bénite - maintenant on baisse la tête: c'est l'*élévation*." Wagner a resserré à ses extrêmes limites la liberté de l'auditeur devant son œuvre. Personne peut-être n'a jamais souhaité aussi monstrueusement posséder son public. [...] C'était un génie terriblement didactique. Wagner veut toujours former, discipliner, révéler, contraindre, *éduquer*, élever. Il y avait en lui un *Kapellmeister* qui n'a jamais voulu céder le pas au musicien.

Il est sans doute de tous les grands artistes du passé le plus proche de ce qu'a fasciné en nous la "vamp" moderne: mauvais goût assez provocant pour se nier et se sublimer lui-même, décoller vers le ciel des "monstres sacrés", beauté plus suffocante encore d'être en tous ses traits si lourdement soulignée - prestige louche et tout-puissant de la femme dont on murmure qu'elle a le secret de certaines pratiques.¹³³

Il ne faut pas confondre le spectacle de Bayreuth avec l'essence, l'art musical - ceci est le message que Gracq souligne à plusieurs reprises, afin de défendre Wagner. Quand on réussit à relativiser la mise en scène de sa propre personne effectuée par Wagner, à percevoir les intentions du 'maître', on peut pleinement estimer l'essentiel, sa musique.

Effectivement, l'"éveil" par la musique de Wagner a non seulement provoqué un "ébranlement affectif maximum"¹³⁴ chez le jeune Louis Poirier, mais aussi laissé des empreintes dans l'œuvre de Julien Gracq. Des études thématiques ont montré que la réception gracquienne de Wagner sur Gracq va très loin. Notamment l'article de Will McLendon¹³⁵ met en relief la réapparition de plusieurs thèmes wagnériens dans l'œuvre littéraire de Gracq, avant tout dans *Un beau ténébreux*, *Au château d'Argol* et *Le Roi pêcheur*. L'auteur mentionne par exemple les thèmes de la fascination, de la séparation (de la femme aimée), du *Liebestod* et de la quête; de même, il voit des ressemblances entre les

¹³³*Ibid.*, p. 224-225.

¹³⁴*Entretien avec Jean Roudaut, ibid.*, p. 1219.

¹³⁵Voir Will McLendon, "Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq", *French Review*, vol. 41, n° 4, 1968, p. 539-548.

personnages de Gracq et ceux de Wagner. Ainsi Allan évoquerait-il à la fois Parsifal et Lohengrin, Grange, dans *Un balcon en forêt*, le personnage de Siegfried. Michel Guiomar, lui aussi, établit de multiples liens entre l'opéra de Wagner et l'œuvre gracquienne¹³⁶.

La reconnaissance pour un artiste qui a su provoquer une telle réaction, le sentiment d'avoir découvert une sorte de trésor personnel a véritablement marqué l'existence et l'écriture de Gracq. Cependant, la profondeur de l'influence wagnérienne sur Gracq ne s'explique pas seulement par l'emprise de la musique, bien que ce soit elle qui a d'abord éveillé l'intérêt de Gracq pour Wagner. Gracq trouve à peu près tout dans Wagner:

Il n'a pas de doute que ma partialité pour Wagner tient à l'effort qu'il a fait pour concevoir et pour maîtriser un art total, qui réunissait le drame, la musique et la poésie, et qui devait faire apparaître à peu près dérisoire, après lui, le livret d'opéra, espèce d'appareil orthopédique imposé au musicien, et qui reste contraignant malgré tous les ajustages. Mais je suis sensible aussi à sa musique - et peut-être même davantage - à cause de ce que Nietzsche a fort bien nommé son "miniaturisme musical", et qu'il définit à peu près "l'art de faire tenir en quelques mesures un infini de nostalgie et de souffrance".¹³⁷

Gracq est également impressionné par le dramaturge¹³⁸ et le poète Wagner: tout comme Thomas Mann et contrairement à Cocteau, il soutient l'opinion que les livrets d'opéra de Wagner ne sont pas ridicules. Le fait que Wagner est également poète le rapproche encore de Gracq et crée un lien qui s'exprime notamment dans la réception créative, la réinterprétation de *Parsifal* que nous avons vue auparavant. Par rapport au "«miniaturisme

¹³⁶Voir Michel Guiomar, *Imaginaire et utopie. Études berliozziennes et wagnériennes*, Paris, José Corti, 1976.

¹³⁷*Entretien avec Jean Carrière*, OC, t. II, p. 1238.

¹³⁸Voir par exemple *Carnets du grand chemin*, *ibid.*, p. 1063.

musical»" évoqué par Nietzsche, Gracq se montre encore une fois en désaccord avec lui au sujet de Wagner: ce que Nietzsche refuse est une source d'estime pour lui. Dans Wagner, Gracq trouve la variété artistique qu'il apprécie, généralement, par rapport à l'opéra. Pour lui, l'idée de l'opéra en général ne se limite pas à la musique; c'est l'ensemble de l'œuvre d'art auquel Gracq s'intéresse: "L'opéra, avec son emprise totalitaire sur son public - le livret, le texte, les décors, l'action, la musique - est sans doute resté pour moi l'image même, en art, de l'indépassable [...]"¹³⁹ L'opéra wagnérien a exactement cette "emprise totalitaire" sur l'auditeur, et en cela, il correspond aux intentions de son créateur. Gracq voit bien qu'il y a dans cette emprise quelque chose de "terriblement didactique" qu'il situe sur le même niveau que la pédagogie goethéenne dans *Wilhelm Meister*¹⁴⁰. Il pénètre les intentions de Wagner - peut-être à l'aide de la lecture de Nietzsche: dans *Lettrines*, Gracq analyse de manière pertinente l'aspect théâtral chez Wagner, sa 'volonté de puissance' et son penchant didactique. Le ton de cet extrait rappelle la situation de Nietzsche vis-à-vis de son maître ingénieux: le scepticisme s'y mêle d'une profonde admiration, et on y reconnaît un peu la même impuissance face au génie. En outre, Gracq cite un passage d'*Ecce Homo* qui décrit justement cette situation - ainsi que la première phrase de Gracq lui-même: "On ne peut aimer aujourd'hui Wagner que *malgré*."¹⁴¹

Ainsi l'image gracquienne de Wagner a-t-elle indubitablement été influencée par Nietzsche; de toute façon, il tend à les voir ensemble et à éclaircir la personne de Wagner à l'aide de Nietzsche. Néanmoins, il n'assume jamais l'opinion négative de celui-ci et ne prend pas parti par rapport à la querelle des deux hommes. De même, il ne s'occupe guère du côté antisémite de leurs œuvres¹⁴²; ce qui l'intéresse, c'est la magie romantique de

¹³⁹Entretien avec Jean Roudaut, *ibid.*, p. 1219.

¹⁴⁰Voir *En lisant en écrivant*, *ibid.*, p. 716.

¹⁴¹*Lettrines*, *ibid.*, p. 223.

¹⁴²Excepté deux phrases dans *En lisant en écrivant*, *ibid.*, p. 717-718 (Wagner) et p. 761 (Nietzsche).

Wagner, combattue par Nietzsche. Certes, Gracq exprime un certain malaise face au problème de l'antisémitisme dans l'œuvre de Wagner et celui que l'on a cru trouver dans Nietzsche. Cependant, en ce qui concerne Wagner, Gracq le défend encore une fois:

Certes, tout n'est pas limpide dans cette vie, il s'en faut. Mais les griefs les plus durs qu'on lui fait sont les moins établis. Son antisémitisme musical, né si longtemps avant l'affaire Dreyfus, ne tirait guère alors à conséquence: vers 1925, il se trouvait des compositeurs pour déclamer contre la musique "nègre" qui n'ont jamais pour autant été interdits d'opéra. Jamais Wagner ne s'est séparé d'un collaborateur ou d'un ami parce que juif: le choix obstiné de Lévi pour conduire son testament musical: *Parsifal*, choix maintenu malgré pressions et lettres anonymes, qui accusaient le chef d'orchestre de coucher avec Cosima, est plutôt noble. Sa culpabilité *par contact* avec Hitler, fanatique de ses œuvres, ne supporte même pas l'examen. Il a signifié le premier, plutôt impérieusement, que le génie avait le droit de formuler certaines exigences matérielles: qui s'en plaindrait?¹⁴³

Gracq relativise les reproches d'antisémitisme faits à Wagner en évoquant des arguments faciles à rejeter. Même si Gracq reconnaît qu'il y a une "culpabilité" liée à Hitler qui "ne supporte même pas l'examen", l'argument dominant reste la liberté artistique du génie qui semble avoir droit à tout. Néanmoins, dans *Lettrines*, Gracq évoque le potentiel dangereux résidant dans l'emprise totalitaire de l'opéra wagnérien, et avant tout dans les spectacles de Bayreuth: "Le succès de Bayreuth, aussi foudroyant que Lourdes (il y a quelque chose chez Wagner qui attire tout spécialement les convulsionnaires: songeons au regretté Adolf): il faut y venir, il faut *fréquenter*: il n'y avait personne comme Wagner pour faire toucher, pour insister, pour vouloir qu'on vous miraculât."¹⁴⁴ La relation Wagner - Hitler est donc établie une deuxième fois, mais l'ironie de Gracq, la réduction du dictateur au "regretté Adolf" en affaiblit l'enjeu. La responsabilité n'est pas du côté de Wagner, mais

¹⁴³*Ibid.*, p. 718.

¹⁴⁴*Lettrines, ibid.*, p. 224.

du côté de Hitler en tant que "convulsionnaire"; pourtant: Wagner devait avoir conscience des forces auxquelles ses œuvres faisaient et font appel, son gigantisme soutenait et éveillait l'envie d'un pouvoir germanique. En revanche, pas de commentaire dans le cas de Nietzsche, dont Gracq écrit: "Il y a dans *Par-delà le Bien et le Mal*, ouvrage de Nietzsche sans grand éclat, sans grand mordant, au surplus parfois plus clairement prénazi qu'il n'est permis de l'être, tout à coup deux pages sereines [...]"¹⁴⁵ Il est clair qu'il s'agit là d'aspects marginaux pour Gracq, malgré le fait qu'il reconnaît un certain danger.

Pourtant, la question de la présence d'idées racistes et antisémites dans les œuvres de Nietzsche et de Wagner reste latente. En ce qui concerne Wagner, l'étude récente d'Annette Hein¹⁴⁶ résume le débat autour de l'antisémitisme de Wagner et montre de façon convaincante dans quelle mesure celui-ci a subi et propagé des pensées antisémites, de sorte que l'idéologie national-socialiste a facilement pu s'appuyer sur le caractère 'germanique' de son œuvre¹⁴⁷. Néanmoins, la critique wagnérienne tend pour une part non négligeable à supprimer ces aspects problématiques, apparemment pour maintenir et protéger l'image du grand artiste Wagner. Ainsi Hein s'oppose-t-elle à un certain nombre d'études au sujet de Wagner dont les auteurs semblent justement essayer de voiler la présence incontestable d'un fonds important de pensées racistes et antisémites chez Wagner¹⁴⁸, par exemple en soulignant le fait que Wagner s'est entouré d'un cercle d'artistes juifs¹⁴⁹. Elle y oppose le poids accablant du journal intime de Cosima Wagner

¹⁴⁵En lisant en écrivant, *ibid.*, p. 761.

¹⁴⁶"Es ist viel «Hitler» in Wagner": *Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den "Bayreuther Blättern" (1878-1938)*, Tübingen, Niemeyer, coll. Conditio Judaica, 1996.

¹⁴⁷*Ibid.*, voir en particulier p. 93-122. Hein mentionne également l'amitié entre Wagner et Gobineau (par exemple p. 108-109). Wagner s'intéresse vivement à sa théorie des races; en partie, il assume ses idées et les applique dans ses articles, par exemple dans "Erkenne dich selbst" et "Heldenthum und Christenthum", deux articles qui se trouvent dans *Religion und Kunst* (1880/81).

¹⁴⁸Hein cite notamment l'exemple de la biographie de Wagner de Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, Munich, Zurich, Piper, 1980 [*Richard Wagner: sa vie, son œuvre, son siècle*, traduit de l'allemand par Odile Demange, Paris, Fayard, 1981], et les études de Dieter Borchmeyer (Hein, *op. cit.*, p. 110-111).

¹⁴⁹Cet argument en faveur de Wagner est problématique: Hein montre ici que Wagner était particulièrement content quand il arrivait à amener ses admirateurs juifs à se culpabiliser face à leur statut juif, notamment à l'aide de son article "Das Judentum in der Musik" (*ibid.*, p. 116).

qui témoigne de l'antisémitisme profond et durable de Wagner, ainsi que celui de la revue fondée par Wagner, les *Bayreuther Blätter*.

En ce qui concerne Nietzsche, le débat reste également d'actualité; cependant, les preuves apportées afin de déculpabiliser Nietzsche face à l'accusation d'avoir préparé l'idéologie national-socialiste semblent plus convaincantes que dans le cas de Wagner. Comme exemple, on peut citer l'article de Massimo Ferrari-Zumbini, "«Ich lasse eben alle Antisemiten erschiessen». Anmerkungen zum Thema: Nietzsche und der real existierende Antisemitismus"¹⁵⁰, qui montre jusqu'à quel point Nietzsche a combattu l'antisémitisme croissant des années 1880 en Allemagne, mais dans quelle mesure les antisémites ont en même temps essayé de s'approprier sa philosophie, tout en en falsifiant le sens¹⁵¹. Ceci leur a été particulièrement facile, car Nietzsche a quasiment été entouré d'antisémites, notamment dans le cercle de sa famille (son gendre Bernhard Förster était un antisémite convaincu) et de ses collègues¹⁵². D'après Massimo Ferrari-Zumbini, Nietzsche s'est toujours défendu contre un tel abus de ses pensées. Dans un même sens, Michel Haar, lui aussi, souligne le fait que les "falsifications" et les "contresens" tirés de l'œuvre nietzschéenne sont nombreux; "l'antisémitisme" de Nietzsche serait dans ce contexte le préjugé le "plus odieux" et "le plus souvent rebattu"¹⁵³. Avec une ferveur semblable, Jean Granier s'attaque à l'abus de la pensée nietzschéenne et montre que ses écrits ont carrément été falsifiés, surtout par sa sœur Elisabeth Förster-Nietzsche¹⁵⁴. Fritz Strich, à l'issue de

¹⁵⁰Wagner - Nietzsche - Thomas Mann: Festschrift für Eckhard Heftrich, éd. Heinz Gockel, Michael Neumann et Ruprecht Wimmer, Francfort-sur-le-Main, Vittorio Klostermann, 1993, p. 123-140.

¹⁵¹Il suffit de mentionner l'exemple de *Zarathustra*: Massimo Ferrari-Zumbini cite deux lettres de Nietzsche qui témoignent de sa fureur face à ce comportement du côté des antisémites, l'obligeant constamment à prendre ses distances par rapport à leur agitation politique (*ibid.*, p. 139).

¹⁵²Ainsi son éditeur Ernst Schmeitzner était-il à l'origine de la revue antisémite *Schmeitzner's Internationale Monatsschrift* (1882/83) et agissait-il en même temps sur le plan politique, tout comme Förster. Schmeitzner et le rédacteur de sa revue, Paul Widemann, ont clairement essayé d'utiliser la philosophie de Nietzsche en faveur de leur agitation politique. (*Ibid.*, p. 136.)

¹⁵³Haar, art. cit., p. 311.

¹⁵⁴Jean Granier, *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires Françaises, coll. Que sais-je?, 1994, 5^{ème} édition, p. 11-15. Concernant la falsification des écrits de Nietzsche, Granier s'appuie sur les études de Karl Schlechta.

la Deuxième Guerre Mondiale, juge le nationalisme et l'antisémitisme de Wagner et Nietzsche, plus exactement leur part de responsabilité concernant l'idéologie du Troisième *Reich*, de façon semblable:

Ob der für Glanz, Kraft, Sieg und Macht und auch für heroischen Untergang nicht unempfängliche Wagner sich freiwillig zum Künstler des Dritten Reiches hätte brauchen lassen, bleibe dahingestellt. Sicher dagegen, tetsicher scheint mir, daß Nietzsche sich mit all seiner Kraft dagegen gewehrt hätte, zum Philosophen des Reichs gemacht zu werden, wie seine Jünger es mit ihm taten. Die siebente Einsamkeit wäre ihm noch längst nicht einsam genug, der höchste Gipfel der Alpen noch längst nicht hoch genug gewesen, um solchem Schicksal zu entgehen.¹⁵⁵

Néanmoins, il accentue par la suite le fait que Nietzsche aurait dû prévoir l'abus de sa philosophie, notamment les conséquences terrifiantes de son idée du *Herrenmensch* ('maître'), tout en soulignant la part de responsabilité que le philosophe a en général, face à une réalisation possible de ses idées:

Hat man ihn [Nietzsche] mißverstanden? Ich nenne es eine Herabwürdigung der Philosophie, wenn man sie für etwas hält, was nur für das Papier bestimmt ist. [...] Wer "mit dem Hammer" philosophiert, um alte Welten zu zertrümmern, muß sich bei jedem Wort bewußt sein, welche ungeheure Verantwortung er damit auf sich nimmt. Denn sein *Wort* beschwört Verwirklichung herauf. Der Philosoph darf nicht vergessen, daß er es mit Menschen zu tun hat, und nun gar, wenn er solche Instinkte wachruft, wie Nietzsche es tut.¹⁵⁶

¹⁵⁵Strich, "Richard Wagner und Friedrich Nietzsche", art. cit., p. 332. [Si Wagner, avec son penchant pour la gloire, la force, la victoire et le pouvoir, s'était laissé employer comme artiste du Troisième *Reich*, cela reste en question. Mais il me semble absolument sûr et certain que Nietzsche se serait défendu avec la plus grande véhémence contre la transformation en le philosophe du *Reich* effectuée par ses disciples. Pour échapper à ce destin, la plus grande solitude, le plus haut sommet des Alpes ne lui auraient pas suffi.]

¹⁵⁶*Ibid.*, p. 334. [L'a-t-on mal compris? Je l'appelle un abaissement de la philosophie quand on la prend pour une chose uniquement destinée à figurer sur le papier. Celui qui philosophe "avec le marteau" afin de briser des mondes anciens doit, à chaque mot, avoir conscience de la responsabilité immense qu'il assume. Car son *mot* conjure la réalisation. Le philosophe n'a pas le droit d'oublier qu'il a affaire avec des hommes, et en particulier quand il fait appel à de tels instincts, comme Nietzsche le fait.]

Sans doute l'opinion de Gracq est-elle proche de celle avancée par Strich; Nietzsche aurait dû prévoir les effets potentiels de sa philosophie: "À sa manière Gracq est fidèle à Nietzsche, mais il n'a pas les mêmes buts, et devant l'essor du fascisme il ne peut que refouler le thème de la volonté de puissance."¹⁵⁷ Le débat critique autour de Wagner et de Nietzsche restant ainsi en suspens, la possibilité d'une conclusion finale semble peu probable, vu le nombre d'arguments contradictoires que l'on peut trouver en leur faveur ou contre eux. Quant à Gracq, il a fixé ses positions - en faveur de Wagner: "[...] le nietzschéisme de Gracq est pour ainsi dire secondaire. Il se considère comme le légataire des enchanteurs [...]."¹⁵⁸

Cependant, il faut souligner le fait que la relation Gracq - Wagner doit également être vue en dehors de la problématique de l'antisémitisme et de celle qui entoure la relation Nietzsche - Wagner. En ce qui concerne l'image gracquienne de Wagner, elle ne dépend pas seulement de Nietzsche, mais sans doute aussi de la réception de Wagner par Baudelaire: la relation Wagner - Baudelaire est mentionnée à plusieurs reprises, ainsi que les textes de Baudelaire sur Wagner: "Relu les textes de Baudelaire sur Poe et sur Wagner."¹⁵⁹ Ainsi la réception gracquienne de Wagner s'inscrit-elle également dans une tradition symboliste.

Un autre aspect important est le fait que Gracq n'aime pas l'œuvre intégrale de Wagner, mais choisit et marque une fois de plus ses préférences à l'intérieur de cette œuvre. Dans *En lisant en écrivant*, Gracq remarque:

¹⁵⁷Murat, "Le paysage gracquien. Éléments d'un portrait littéraire", art. cit., p. 120. En revanche, Gracq ne critique pas le triomphe du Surhomme nietzschéen, qui s'est émancipé de la morale, sur les catégories morales; ici, le national-socialisme a également abusé de la philosophie de Nietzsche. Peut-être Gracq ne parle-t-il pas de cet aspect, parce que l'idéologie surréaliste se situe, elle aussi, au-delà des catégories morales, au-delà du Bien et du Mal.

¹⁵⁸*Ibid.*, p. 121.

¹⁵⁹*Lettrines* 2, OC, t. II, p. 322. Voir aussi la *Préface* à "*La beauté convulsive*", catalogue de l'exposition sur A. Breton du Centre Georges-Pompidou, *ibid.*, p. 1153.

[...] "j'aime Wagner" signifie pour moi en réalité: *Parsifal* et *Lohengrin* ôtés, dont je ne retrancherais pas une note, et partiellement *Tristan*, je n'ai envie que de grapiller ça et là dans le reste quelques motifs, quelques scènes, quelques passages d'orchestre isolés: la *Tétralogie*, son climat, ses héros, son intrigue, me restent aussi étrangers qu'une *saga* traduite du finnois ou du vieil islandais.¹⁶⁰

Les causes de ce choix peuvent être cherchées dans le caractère des opéras évoqués. Les raisons potentielles pour lesquelles Gracq aime *Parsifal*, *Lohengrin* et *Tristan* sont faciles à deviner: les contenus de ces trois opéras couvrent des champs d'intérêt que Gracq a reconnu comme étant des siens. En ce qui concerne *Parsifal*, sans aucun doute, il s'agit du décor médiéval ainsi que de la mise en scène de la légende du Graal. Celle-ci est également présente dans *Lohengrin*, l'un des opéras wagnériens qui font partie du genre romantique¹⁶¹. Pour *Lohengrin*, Wagner puise également dans des sources médiévales; de plus, il complète l'ambiance ainsi obtenue par une action dramatique et contrastée, par exemple par des tensions entre salut et malédiction, entre clair et obscur. Dans l'ensemble, *Lohengrin* a le caractère d'un conte de fées, coloré par le Moyen Âge; ainsi l'opéra est-il désigné de "Märchen mit Mittelalter-«Colorit»", de "Märchenoper in mittelalterlichem Gewand"¹⁶². Il s'agit ainsi d'une réalisation musicale du merveilleux, de l'exotique, du féérique, tous des enjeux essentiels de l'opéra romantique. Dans *Tristan*, c'est le thème de l'amour qui se trouve focalisé; l'amour comme pouvoir suprême, l'enjeu central de la légende celtique, est transcendé dans l'opéra de Wagner, et cela par le fait que la tension entre honneur et amour est supprimée¹⁶³.

Tandis que les héros de *Parsifal*, *Lohengrin* et *Tristan* n'ont pas de dimension politique, cela change considérablement dans la *Tétralogie*. Les transformations

¹⁶⁰*En lisant en écrivant, ibid.*, p. 675.

¹⁶¹Voir à ce sujet le *Richard-Wagner-Handbuch*, éd. Ulrich Müller et Peter Wapnewski, Stuttgart, Kröner, 1986, p. 70-73.

¹⁶²*Ibid.*, p. 26 et p. 30.

¹⁶³Voir *ibid.*, p. 40-46.

concernent justement les trois catégories évoquées par Gracq dans la citation précédente: le climat, le héros, l'intrigue. Le climat de la *Tétralogie* est déterminé par les sources utilisées par Wagner: le *Nibelungenlied*, les chants nordiques de l'*Edda*, la *Völsungasaga*¹⁶⁴; ces deux dernières constituent effectivement des sources en vieil islandais et fournissent une version antérieure de la saga des Nibelungen. Wagner y a recours, car il considère les versions nordiques comme plus archaïques et laïques que celle du *Nibelungenlied*; il veut y retrouver les conditions sociales simples et mythiques, les relations archétypiques entre dieux et héros¹⁶⁵. De surcroît, Wagner admire l'*Amelungenlied* de Karl Simrock; celui-ci réunit de nombreuses sources et versions mythiques des sagas germaniques et en crée un seul poème. Wagner assume la technique de Simrock et commence à 'faire des mythes' en joignant des éléments morcelés. Dans le livre *Deutsche Mythologie* de Jakob Grimm, il trouve d'autres éléments essentiels. Le climat résultant de ce bricolage mythique se distingue avant tout par une atmosphère nordique, plus particulièrement une germanité très accentuée. Par rapport à l'héros et à l'intrigue, il y a également un changement fondamental à remarquer: avec Siegfried, Wagner envisage le tournant vers une dimension politique et sociale. Siegfried incarne l'homme libre; issu d'une relation incestueuse et hors loi, il est libre de changer un ordre social fondé sur l'injustice - liberté d'action qui aboutit à l'effondrement de l'ancien monde, du règne des dieux. Voici donc un drame musical dépourvu de tous les éléments que Gracq estime par rapport à *Parsifal*, *Lohengrin* et *Tristan*.

Finalement, le choix fait par Gracq aboutit à confirmer Wagner en tant qu'artiste romantique, en tant que créateur d'un univers homogène: "Gracq voit sans doute dans cette œuvre la recreation d'un univers indifférencié où tout communique, où s'unissent

¹⁶⁴Textes réédits par Karl Simrock en 1827 (*Nibelungenlied*) et 1851 (*Völsungasaga*).

¹⁶⁵Voir *ibid.*, p. 31-40.

Dionysos et Apollon, un art qui célèbre la réconciliation de l'homme et du monde."¹⁶⁶
L'estime gracquienne pour l'œuvre romantique de Wagner, mettant en scène un univers dont tous les éléments se trouvent en correspondance, s'inscrit d'avance dans la même lignée que le penchant pour la littérature romantique d'un Novalis qui prône des valeurs semblables.

¹⁶⁶Roland Bourneuf, "Jünger, Gracq et la poétique du roman", *Études littéraires*, vol. 3, n° 1, avril 1970, p. 363.

II. La réception du romantisme allemand à travers le surréalisme

1. Julien Gracq et André Breton

La reconnaissance que Gracq témoigne vis-à-vis du mouvement surréaliste passe essentiellement par le "magnétisme personnel" de son "chef", son "meneur de jeu, [...] l'être pourvu de «mana»"¹: André Breton². C'est "à travers deux ou trois ouvrages de Breton" que Gracq découvre le surréalisme en 1930/31: *Nadja*, le *Manifeste du Surréalisme* et *Les Pas perdus*³. Il vit cette découverte, qui tombe en partie dans la phase du retour du corpus romantique dans l'œuvre de Breton, comme la révélation d'une voie inconnue, lui dévoilant un domaine littéraire tout à fait nouveau:

La vérité est que je me suis toujours connu envers le surréalisme, non une obédience que tout en moi refusait, mais seulement, et ce n'est pas peu, une immense dette de reconnaissance. Il a poussé pour moi une porte, et deux livres, presque simultanément, ont présidé à cette ouverture: *Nadja*, vite complété par la lecture du premier *Manifeste* et des *Pas perdus*, puis l'album des collages de Max Ernst: *La Femme 100 têtes*. Toute une *terra incognita* de la sensibilité s'est ouverte à moi d'un coup avec ces deux livres, et je ne connais aucune lecture qui m'ait donné un tel sentiment d'annexion: celle d'un vaste territoire, en même temps exploré et assimilé pour toujours.⁴

L'enthousiasme déclenché par ces découvertes s'accomplit dans l'amitié personnelle que Gracq noue à partir de 1939 avec Breton. En 1946, elle aboutit à la rédaction du livre

¹André Breton. *Quelques aspects de l'écrivain*, OC, t. I, p. 426.

²"De toute évidence, l'esprit du surréalisme, c'est, pour Gracq, l'esprit d'André Breton." (Boie, "Notice", *ibid.*, p. 1275.)

³*Entretien avec Jean Carrière*, OC, t. II, p. 1241.

⁴*Carnets du grand chemin*, *ibid.*, p. 1034.

André Breton. Quelques aspects de l'écrivain; il paraît à un moment où le surréalisme semble être totalement dépassé; André Breton rentre de son exil aux États-Unis et se montre complètement étranger à l'actualité littéraire⁵. Peu importe, pour Gracq, la fascination du surréalisme persiste; en revanche, il n'accorde guère de valeur aux mouvements littéraires français de l'après-guerre. Avec *André Breton*, il marque à la fois son estime pour la poésie de Breton et sa propre conception poétique, étroitement liées l'une à l'autre⁶. Pour Gracq, l'attraction de l'œuvre bretonienne consiste moins en son contenu qu'en sa conception poétique (excepté ses premières lectures): "[...] des autres ouvrages de Breton, c'est la langue, le sens de la période, l'éloquence, la poésie qui m'ont séduit plutôt que le contenu."⁷ Ce sont là tout justement les points analysés par Gracq: il décrit en premier lieu le renouvellement spectaculaire qu'il accorde à la poésie de Breton sur le plan du langage poétique. Dans ce renouvellement, Gracq voit une véritable révolution morphologique et syntaxique qui consiste en la libération du mot et de la phrase, en un refus des contraintes traditionnelles. Ainsi Breton transforme-t-il la syntaxe "en un moyen de découverte et de libération"⁸, tandis qu'il restitue au mot une valeur énergétique et magnétisante⁹. La langue gracquienne elle-même s'adapte à cette image du langage poétique de Breton: tout en utilisant un vocabulaire basé sur des phénomènes physiques qui pour la plupart ont été découverts par les romantiques allemands¹⁰, il établit une relation immédiate entre Breton et le romantisme et rend en même temps hommage à ce mouvement:

⁵Voir Boie, "Notice", OC, t. I, p. 1273.

⁶"[...] tout ce qu'il tient pour essentiel dans l'écriture de Breton, vaut aussi bien pour son propre projet poétique." (*Ibid.*, p. 1286.)

⁷*Carnets du grand chemin*, OC, t. II, p. 1034.

⁸*André Breton*, OC, t. I, p. 482.

⁹"C'est en prenant conscience entière de cette énergie latente en puissance dans le vocable, en libérant par des moyens inédits le noyau interne vivant de la croûte inerte agglutinée à sa surface au sortir d'un abus de trop routinières manipulations, que Breton a pu parfaire l'originalité de sa phrase, qu'on pourrait caractériser doublement quant à sa structure [...], comme une sensibilisation de la syntaxe, quant à sa manière, comme une *énergétique du mot*." (*Ibid.*, p. 503.)

¹⁰Voir la "Notice" de Bernhild Boie (*ibid.*, p. 1284).

Plus authentiquement "romantique" encore par ses attaches que l'on ne le croit généralement, le type d'imagination de Breton paraît bien être sous la dépendance de l'un de ces schémas moteurs pour lesquels la science n'a fourni de garants qu'au début du siècle dernier: précisément celui de l'"induction" - et, d'une manière plus générale, celui du "courant".¹¹

La fascination pour le physicien Ritter dont Breton témoigne dans l'"Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim" nourrit justement cette sorte d'imagination. Toutefois, les rapprochements que fait Gracq entre Breton et les romantiques allemands, le surréalisme et le romantisme concernent non seulement le langage poétique, mais aussi la *poésie* de Breton, ainsi que le statut du groupe surréaliste - toujours par rapport à son "chef". Dans ce contexte, Gracq décèle trois points essentiels du romantisme allemand qu'il voit repris par les surréalistes: "le pressentiment et la nostalgie de l'*unisson*"¹², "la volonté forcenée de réconcilier l'homme et le monde"¹³, "la notion millénaire" de l'"*âge d'or*"¹⁴, ainsi que des thèmes moteurs caractéristiques de l'époque romantique: "le voyage, l'aventure, le château, la liberté"¹⁵. Or, Gracq va plus loin: il quitte le niveau purement littéraire et compare l'esprit du groupe surréaliste à celui d'un "*ordre* clos et séparé, d'un compagnonnage exclusif", beaucoup plus proche "de la Table Ronde ou de la chevalerie en quête du Graal que de la communauté chrétienne initiale"¹⁶, tout en démontrant de nombreux parallèles avec le romantisme allemand. Pourtant, le livre exprime clairement que sans le "meneur" Breton et les "affinités électives" provoquées par lui, il n'en serait rien. En outre, le livre ne se prive pas d'une nuance critique, de façon que Gracq ne se perde jamais dans une admiration illimitée; il n'est pas le disciple de

¹¹André Breton, *ibid.*, p. 429.

¹²*Ibid.*, p. 445.

¹³*Ibid.*, p. 459.

¹⁴*Ibid.*

¹⁵Boie, "Notice", *ibid.*, p. 1279.

¹⁶André Breton, *ibid.*, p. 414.

Breton, malgré les points communs qui les rapprochent l'un de l'autre sur le plan poétique. De même, Gracq n'a jamais rejoint le groupe surréaliste¹⁷ - en dépit d'une demande personnelle de Breton:

Ce fut, entre le surréalisme et moi, une histoire d'amour, avec tout ce qu'elle traîne après elle en souvenir d'éblouissement, de reconnaissance émue, de fidélité sentimentale, et, il faut bien le dire aussi, comme tous les coups de foudre, d'impossibilité de cohabitation stable et de renouvellement.¹⁸

Néanmoins, l'écriture de Breton a produit l'effet d'une véritable initiation sur Gracq, non seulement par rapport à une révolution poétique, mais aussi en ce qui concerne le romantisme allemand. Avant sa découverte du surréalisme, Gracq n'avait lu que quelques nouvelles d'E.T.A. Hoffmann et de Jean Paul; c'est le surréalisme qui l'a mené vers une connaissance plus profonde de la littérature romantique allemande, aussi bien sur le plan fictif, théorique et philosophique.

1.1 La réception de Fichte et de Hegel

Quant à la réception des idées de Fichte et de Hegel, Gracq se montre encore une fois peu favorable à la philosophie, de sorte qu'il exclut un effet possible de ces deux philosophes sur son écriture¹⁹. En effet, il n'a pas étudié la philosophie de Fichte et ne

¹⁷Voir Michel Murat, *"Le Rivage des Syrtes" de Julien Gracq. Étude de style*, Paris, José Corti, 1983, t. II, p. 251-256. Simone Grossman, elle, écrit à propos de la relation entre Gracq et le surréalisme: "Malgré l'amitié «un peu cérémonieuse» [...] qui l'unissait à Breton et l'admiration qu'il portait à ce dernier, Gracq se défend d'avoir jamais appartenu au mouvement surréaliste. [...] Cette réserve est autant due à un tempérament porté à prendre ses distances, à «se sentir un peu marginal» - il déclare ne pas aimer l'activité collective en elle-même - qu'à un parti pris de refus envers ce qu'il nomme le «côté négateur du surréalisme», parlant des exclusives surréalistes, des interdits violemment jetés, citant, par exemple, le rejet édicté du roman et de la musique. Gracq se montre profondément allergique au style violent des manifestations surréalistes, qu'il n'approuve pas. Ses relations avec Breton n'avaient rien de contraignant à cet égard car ce dernier n'exigeait nullement de lui qu'il adhère au mouvement surréaliste ni qu'il signe de déclaration d'aucune sorte." (*Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980, p. 19-20.)

¹⁸*Carnets du grand chemin*, OC, t. II., p. 1034.

¹⁹Voir la lettre reproduite.

mentionne le philosophe que rarement²⁰, sans aborder son système d'idées. Cependant, pour les surréalistes, Fichte fait partie des auteurs dont ils recommandent la lecture: son nom apparaît dans la liste intitulée "Lisez... Ne lisez pas..."²¹. Certains aspects de sa philosophie semblent être assez proches de la pensée surréaliste, notamment la *Transzendentalphilosophie*, élaborée par Fichte et Kant et leur critique du siècle des Lumières (*Aufklärung*)²², le plaidoyer pour la liberté morale de l'homme par opposition à certaines tendances pessimistes du christianisme²³, l'idée fichtéenne de l'imagination transcendente et productrice²⁴, la notion du moi absolu²⁵ et l'utopie d'un État sans règne²⁶. Dans son "Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim", Breton fait preuve de ses connaissances de la philosophie fichtéenne à laquelle son sujet d'étude, Achim von Arnim, est lié, lui aussi²⁷. Breton intègre les idées reçues par cette étude dans sa pensée surréaliste: "La fréquentation, à cette occasion, de la pensée de Fichte, et notamment de sa théorie de la construction de l'objet par le Moi dans le phénomène de la

²⁰Dans les écrits critiques de Gracq, Fichte n'est évoqué que trois fois: dans "Novalis et «Henri d'Offertdingen»", *Le Surréalisme et la Littérature contemporaine* et les *Carnets du grand chemin*.

²¹La liste a été publiée "à la fin de 1931 ou au début de 1932 dans un catalogue de la librairie José Corti". (Étienne-Alain Hubert, "Notes", Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1508.)

²²Ludwig Stockinger, "Die Auseinandersetzung der Romantiker mit der Aufklärung", *Romantik-Handbuch*, éd. Schanze, *op. cit.*, p. 88.

²³*Ibid.*, p. 91.

²⁴Peter L. Oesterreich, "Ironie", *ibid.*, p. 357.

²⁵Hans Dierkes, "Philosophie der Romantik", *ibid.*, p. 427.

²⁶Markus Schwering, "Romantische Theorie der Gesellschaft", *ibid.*, p. 518.

²⁷"Breton rassemble, à partir d'une documentation consistante, tous les éléments qui établissent que, dans le grand débat qui oppose à l'aube du XIX^e siècle la philosophie mystique de la nature de Schelling et la philosophie critique de Fichte, Arnim a pris le parti du second. En outre, ce fichtéen montre une curiosité peu ordinaire pour ce que la science du temps révèle de neuf, voire de troublant. Les phénomènes de l'électricité, le magnétisme animal, le somnambulisme retiennent son intérêt, ce qui prédispose très fortement en sa faveur l'auteur des *Vases communicants* et le lecteur de Freud." (Étienne-Alain Hubert, "Notes et variantes", Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1507.) En revanche, Roger Caillois renvoie aux contradictions existant entre l'idéologie surréaliste et la pensée de Fichte: "A. Breton, dans son *Introduction aux Contes bizarres* d'Achim von Arnim, s'est recommandé un peu étrangement de cet ouvrage de Fichte [*Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* (1806), leçons sur les caractères fondamentaux de l'époque contemporaine] qui cependant, s'il avait été écrit maintenant, passerait sans aucun doute pour dirigé contre le mouvement surréaliste. On aurait plutôt attendu qu'il fasse état des leçons de 1813 sur les *Données de la Conscience* où est défini, semble-t-il, pour la première fois le concept de *surréalité* (*Überwirklichkeit*) [...]." ("L'alternative (Naturphilosophie ou Wissenschaftslehre)", *Le romantisme allemand*, textes et études publiés sous la direction d'Albert Béguin, Paris, Les Cahiers du Sud, 1949, p. 114.)

perception, a sans doute aidé Breton à jeter les grandes lignes de sa conception de l'objet surréaliste.²⁸ Par conséquent, Gracq connaît au minimum les idées fichtéennes exposées par Breton, fondamentales pour l'idéologie surréaliste²⁹. Dans *Au château d'Argol*, "l'œuvre glorieuse de Fichte et Schelling"³⁰ fait partie des lectures philosophiques d'Herminien; Herminien s'intéresse ici aux "mêmes courants philosophiques avec lesquels le surréalisme se sentait en affinité"³¹.

En ce qui concerne la réception de la philosophie hégélienne, il faut différencier: Gracq l'a étudiée en partie, c'est-à-dire (le début de) la *Phänomenologie des Geistes* (*Phénoménologie de l'esprit*, 1807) et la "petite logique" dont il a été frappé par l'introduction, car Hegel y fait preuve d'une vue tout à fait particulière sur la philosophie; il raconte quasiment le roman de formation de la philosophie, comparable au modèle du *Bildungsroman* goethéen. On peut supposer que Breton, le mouvement surréaliste et le marxisme soient à l'origine de cet intérêt pour Hegel, car la philosophie hégélienne ne faisait guère partie du programme des classes préparatoires suivi par Gracq lui-même. Néanmoins, au début des années Trente, Gracq a lu la "petite logique" dans une traduction anglaise dont il a retraduit les passages cités dans *Au château d'Argol*³², ce qui a entraîné quelques écarts par rapport à l'original allemand³³. En général, le premier roman de Gracq est largement marqué par la philosophie hégélienne, c'est-à-dire par l'*image* qu'il s'en est formée au cours de ses lectures³⁴. L'évocation de la philosophie hégélienne dans *Au château d'Argol* a été le sujet de plusieurs études, dont deux qui figurent dans le Cahier de

²⁸Étienne-Alain Hubert, "Notes et variantes", Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1508.

²⁹Fichte est également présent dans la seconde partie du *Paysan de Paris* d'Aragon.

³⁰*Au château d'Argol*, OC, t. I, p. 83.

³¹Boie, "Notes", *ibid.*, p. 1158.

³²*Au château d'Argol*, *ibid.*, p. 20-21.

³³Voir les "Notes" de Bernhild Boie, *ibid.*, p. 1151.

³⁴Voir Catherine Clément, "Au château d'Hegel", *Le Magazine littéraire*, n° 179, décembre 1981, p. 27-28.

l'Herne consacré à Gracq³⁵. Jean-François Marquet et Leo Pollmann accentuent essentiellement le reflet de la dialectique hégélienne à travers les personnages Albert, Herminien et Heide. En revanche, dans un article pas encore publié, Jérôme Cabot analyse le caractère et la fonction des allusions à la philosophie de Hegel dans *Au château d'Argol*³⁶. Pour lui, les empreintes hégéliennes "définissent l'orientation et l'atmosphère du récit. [...] Elles donnent au personnage d'Albert et au récit lui-même une caution culturelle et intellectuelle". Cependant, pour Cabot, le roman n'est pas une simple adaptation de la philosophie de Hegel, mais: "Le récit ne s'enrichit de Hegel que par son pervertissement." Finalement, le seul aspect véritablement hégélien serait l'adaptation du point de vue et de la poétique du philosophe. Pervertissement ou non - il est évident que Gracq transforme à son gré ce qu'il assume de la philosophie hégélienne.

En fait, le jeu d'allusions à la philosophie hégélienne dans *Au château d'Argol* suppose une lecture intense de Hegel, ainsi qu'une prise de position préalable; une réception attentive est donc évidente, car elle seule permet le détournement des éléments fondamentaux du système hégélien vers le domaine de l'imaginaire, effectué par Gracq:

Du système de Hegel, Gracq retient ainsi le seul principe de contradiction qu'il choisit de désigner par le terme de "polarisation". Le mot permet d'évoquer aussitôt un flux aimanté et de passer du domaine de la dialectique à celui du magnétisme, au jeu des forces d'attraction et de répulsion qui ont séduit l'imagination des romantiques allemands, et celle de Gracq à leur suite.³⁷

Dans *Au château d'Argol*, la dialectique hégélienne constitue justement la source de fascination pour Albert: "[...] il s'était pris d'une curiosité passionnée pour le prince des

³⁵Voir Leo Pollmann, "Le mythe de soi dans «Au Château d'Argol»", *Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, *op. cit.*, p. 63-71, et Jean-François Marquet, "«Au Château d'Argol» et le mythe hégélien", *ibid.*, p. 53-62.

³⁶Jérôme Cabot, "Argol et le bricolage intertextuel: Hegel, la Bible, Faust et le Graal", à paraître dans *La Revue des Lettres Modernes*, éd. Patrick Marot.

³⁷Boie, "Notice" d'*André Breton*, OC, t. I, p. 1284.

génies de la philosophie, Hegel; à ce roi de l'architecture et de la science des ensembles, [...] il venait de vouer une prédilection énergique: il tenait la dialectique pour ce levier demandé par dérision par Archimède et qui soulèverait le monde [...]."³⁸

La réception de la philosophie hégélienne se manifeste également dans *Un beau ténébreux* où Allan reformule une phrase de Hegel déjà citée dans *Au château d'Argol*: "La main qui fait la blessure peut aussi la fermer."³⁹ Transposée dans le domaine de l'imaginaire, cette phrase jette une lumière très particulière sur les personnages gracquiens mis en relation avec elle, mais aussi sur le cours de l'action romanesque - elle annonce un acte d'accomplissement: "«Il y a toujours une grande vertu dans l'accomplissement. [...] Dans ce qui se *fait*, il est une force suprême de purification.»"⁴⁰ Pourtant, cet acte d'accomplissement n'est pas une synthèse; la fin des récits reste en suspens, l'ambiguïté n'est jamais surmontée.

En ce qui concerne Breton, la philosophie de Hegel est incontestablement d'une importance fondamentale pour lui:

Il y a sans doute de bien plus grands connaisseurs que moi de l'ensemble de l'œuvre de Hegel: n'importe quel spécialiste m'en remontrerait en matière d'exégèse à son propos mais il n'en est pas moins vrai que, depuis que j'ai connu Hegel, voire depuis que je l'ai pressenti à travers les sarcasmes dont le poursuivait, vers 1912, mon professeur de philosophie, un positiviste, André Cresson, je me suis imprégné de ses vues et que pour moi sa méthode a frappé d'indigence toutes les autres. Où la dialectique hégélienne ne fonctionne pas, il n'y a pour moi pas de pensée, pas d'espoir de vérité.⁴¹

³⁸*Au château d'Argol*, *ibid.*, p. 9.

³⁹*Un beau ténébreux*, *ibid.*, p. 262.

⁴⁰*Ibid.* En outre, la phrase hégélienne citée indique également un mouvement cyclique, qui se manifeste dans le *Parsifal* de Wagner, source de fascination pour Gracq.

⁴¹André Breton, *Entretiens*, 1952, Paris, Gallimard, 1996, p. 151-152.

La portée de cette constatation est remarquable, le ton catégorique est caractéristique de Breton. Dès le début, Hegel figure dans l'œuvre de Breton comme l'un des piliers principaux de sa pensée surréaliste. Inspiré par la philosophie hégélienne, il crée avant tout la notion du "hasard objectif"⁴² qui joue déjà un rôle sous-jacent dans *Nadja*, mais n'est théorisée que dans *L'Amour fou*⁴³, et l'idée d'un "dépassement de tous les antinomies", d'un "«point suprême»" où toutes les contradictions "qui nous rongent et nous désespèrent"⁴⁴ disparaissent; cette idée apparaît notamment dans *L'Amour fou*. Dans le *Manifeste du surréalisme*, cet état correspond à une "surréalité": "Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire."⁴⁵ Pour Gracq, cette idée remonte à la notion du "*Savoir absolu*" qui se trouve dans la *Phänomenologie des Geistes*⁴⁶. Dans *André Breton*, il analyse l'enthousiasme de Breton vis-à-vis de la philosophie hégélienne - non sans le critiquer. En même temps, il cherche à comprendre les raisons pour lesquelles la pensée de Hegel est d'une telle importance pour Breton. Pour Gracq, l'admiration illimitée de Breton pour la philosophie hégélienne est loin d'être fondée sur un "ascendant intellectuel": elle repose plutôt sur une "véritable *fascination*", "un phénomène spontané et brusque d'*entrée en résonance*."⁴⁷ Il faut être capable de "franchir avant l'adhésion cette zone d'eaux mortes" qui, pour Gracq, rend le système de pensée hégélien presque inaccessible et ne peut être surmontée qu'en possession d'une "structure imaginative" correspondant à celle du philosophe⁴⁸. À travers ces lignes, le refus gracquien de s'adapter à n'importe quel système idéologique se traduit clairement, et

⁴²*Ibid.*, p. 136.

⁴³"La notion de «hasard objectif» - qui apparaîtra chez Breton vers 1935 - n'était pas encore explicite au temps de *Nadja*, où les phénomènes qui en relèvent sont désignés comme des «rapprochements soudains», des «pétrifiantes coïncidences» [...], etc." ("Notes et variantes", Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1540.)

⁴⁴Breton, *Entretiens*, 1952, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁵Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 319.

⁴⁶*Le Surréalisme et la Littérature contemporaine*, OC, t. I, p. 1015.

⁴⁷André Breton, *ibid.*, p. 437.

⁴⁸*Ibid.*, p. 437-438.

la philosophie hégélienne lui apparaît justement comme un "système philosophique totalitaire", un système basé sur la "polarisation"⁴⁹. Il ne ressent pas cette "aimantation irrésistible de la pensée"⁵⁰ observée chez Breton, il ne ressent pas l'impulsion inconsciente émanant de Hegel qui engendre l'imagination poétique de Breton; tout est une question de foi, et Gracq ne l'a guère. Ainsi peut-il utiliser les éléments du système hégélien qui se laissent adapter à un certain cadre narratif, mais il ne se sent pas appelé de réfléchir sur les enjeux idéologiques de la philosophie de Hegel comme Breton le fait.

Cependant, Breton a une certaine image de la philosophie hégélienne, une image romantique: il a lu Hegel dans une traduction lacunaire, accompagnée d'un commentaire perpétuel du traducteur Augusto Vera qui ne prend pas en considération le côté moderne de la pensée hégélienne, laquelle considère la poésie romantique comme une dégénérescence de la subjectivité; ainsi Breton a-t-il une culture hégélienne unilatérale et très spéciale⁵¹. De plus, il "unit le plus souvent dans un même point de vue Hegel et Marx malgré la conception fort différente que l'un et l'autre eurent de la dialectique"⁵². Ferdinand Alquié⁵³ souligne, lui aussi, un certain nombre de contradictions entre la philosophie de Hegel et la pensée de Breton: tandis que Breton valorise par exemple la liberté de l'individu, "Hegel préfère toujours l'histoire à l'individu, à l'évidence intuitive le langage discursif, à la certitude personnelle la vérité universalisée [...]".⁵⁴ De même, l'attitude de Breton par rapport au rôle de l'État et à la religion est totalement divergente de la philosophie hégélienne; là où Hegel mise sur le développement de la société, Breton

⁴⁹*Ibid.*

⁵⁰*Ibid.*, p. 439.

⁵¹Breton commence à s'initier à la dialectique hégélienne en 1924, "d'abord, d'après Pierre Naville, à travers l'ouvrage de Benedetto Croce, *Ce qui est vivant et ce qui est mort de la philosophie de Hegel* (trad. franç. d'Henri Buriot, V. Giard et E. Brière éd., 1910), puis à travers les traductions de Hegel par Augusto Vera." ("Notes et variantes", Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 1348.) L'aspect problématique des traductions d'Augusto Vera est analysé par Marguerite Bonnet et Étienne-Alain Hubert dans la "Notice" de *L'Immaculée Conception*. (*Ibid.*, p. 1629-1652.)

⁵²Claude Abastado, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1986, p. 161. L'auteur souligne également les contradictions qui existent entre le système de valeurs surréaliste et la pensée de Hegel (p. 162).

⁵³*Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, p. 41-48.

⁵⁴*Ibid.*, p. 42.

attend tout de l'homme. Alquié évoque encore d'autres aspects contradictoires; cependant, il constate:

L'attachement de Breton à Hegel [...] ne peut pourtant, il va sans dire, reposer sur un pur malentendu. Il a d'abord une source passionnelle dans la réaction du jeune Breton contre les sarcasmes anti-hégéliens de son professeur de philosophie [...]. Le côté titanesque et un peu monstrueux de l'œuvre de Hegel devait aussi exercer sur Breton une séduction positive.⁵⁵

L'intérêt de Breton pour Hegel se laisse donc expliquer, mais il garde plutôt les traits d'une passion subjective que d'une adhésion commandée par la raison; en conséquence, l'image bretonienne de Hegel reste très particulière. Contrairement à Breton, Gracq jette un regard sobre et distant sur la philosophie de Hegel, il n'a ni cette vue purement sélective qui est la source de l'enthousiasme bretonien, ni son penchant pour le marxisme.

1.2 Les ancêtres romantiques du surréalisme

Vu la variété des mouvements littéraires et artistiques parmi lesquels les surréalistes choisissent leurs ancêtres - le romantisme français et anglais, le symbolisme, l'expressionnisme, l'art primitif, pour n'en mentionner que quelques uns -, le romantisme allemand ne représente qu'une petite fraction. Cependant, elle n'est pas insignifiante: le surréalisme y retrouve et puise bien des idées essentielles de sa propre idéologie. Dans le *Manifeste du surréalisme*, la lignée d'ancêtres nommés par Breton n'indique aucun des romantiques allemands auxquels les surréalistes se référeront plus tard. C'est seulement en 1932 qu'il étend cette liste, dans un article intitulé *Surrealism yesterday, to-day, to-morrow*⁵⁶; la nouvelle version est reprise et corrigée une autre fois en 1934 dans *Qu'est-ce*

⁵⁵*Ibid.*, p. 44.

⁵⁶*This quarter*, septembre 1932. (Voir les "Notes et variantes" de Marguerite Bonnet, *ibid.*, p. 1356.)

que le surréalisme? Dans ces deux listes renouvelées, un seul romantique allemand apparaît: "Arnim - entre tous et en tout dans l'espace et le temps."⁵⁷ Achim von Arnim est incontestablement l'un des grands favoris de Breton; écrivain marginalisé, Breton prend son parti dans l'"Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim". Néanmoins, l'estime des surréalistes pour le romantisme allemand va plus loin: elle comprend également Novalis et Hölderlin⁵⁸, Fichte et Hegel, le physicien Ritter, un "«surréaliste» avant la lettre"⁵⁹, et, selon Bernhild Boie et Jacqueline Chénieux-Gendron, Kleist et Jean Paul⁶⁰. Par rapport à la réception du romantisme allemand par les surréalistes, Jacqueline Chénieux-Gendron écrit:

Parmi les romantiques allemands, pas de déclassement notable, une admiration globale. Achim d'Arnim et Heinrich von Kleist sont reconnus comme inspireurs: Arnim, vanté par Breton [...], dénie l'existence de toute frontière entre imaginaire et réel, tandis que Kleist retrouve la grâce parfaite au-delà l'invention la plus lucide, ou même la plus arbitraire. [...] Mais c'est aussi à Jean-Paul, à Novalis, à Hölderlin, à Büchner, à Christian Dietrich Grabbe que se réfèrent les surréalistes comme à des modèles.⁶¹

Mais l'admiration des surréalistes pour les romantiques allemands est-elle vraiment si "globale"? En ce qui concerne Breton, son "Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim" fait preuve d'un regard tout à fait subjectif et *électif* sur les romantiques allemands. Breton se met entièrement du côté d'Arnim dont il excuse même le

⁵⁷*Qu'est-ce que le surréalisme?*, Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 239.

⁵⁸Voir Breton, *Entretiens*, 1952, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁹"Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim", *Point du jour*, Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 345.

⁶⁰Voir Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, *op. cit.*, p. 143, et Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 23. Voir également Chénieux-Gendron, *Le surréalisme et le roman 1922-1950*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 90 et p. 112-117.

⁶¹Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme*, *op. cit.*, p. 23.

nationalisme réactionnaire⁶², et construit son image du romantisme allemand à partir de lui. Ainsi Breton prend-il parti pour la philosophie fichtéenne, contre la philosophie mystique de la nature représentée par Schelling⁶³ - tout comme Arnim. On remarque également une distance vis-à-vis de Novalis⁶⁴ à laquelle Breton renoncera d'ailleurs plus tard, et une certaine réserve par rapport aux frères Schlegel⁶⁵. De même, il faut tenir compte des remarques péjoratives au sujet d'E.T.A. Hoffmann⁶⁶ et de son classement négatif sur la liste "Lisez... Ne lisez pas...". Somme toute, il est évident que le surréalisme à travers Breton *choisit* parmi les romantiques allemands⁶⁷, et ce choix est significatif: on favorise 'les cas difficiles', les grands méconnus - Arnim en est le meilleur exemple -, et les génies difficilement classables tels Hölderlin ou Kleist. Büchner et Grabbe, mentionnés par Jacqueline Chénieux-Gendron ne sont plus des poètes romantiques. Le philosophe Lichtenberg qui fait également partie de la lignée d'ancêtres dont les surréalistes se sont inspirés, appartient au siècle des Lumières - cependant, il est l'un des grands précurseurs du romantisme.

⁶²De même, il ne prend pas en considération le nationalisme violent et la francophobie de Fichte qui éclatent dans une série de conférences intitulée *Reden an die deutsche Nation* (*Discours à la nation allemande*, 1807).

⁶³"Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim", *Point du jour*, Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 346-347.

⁶⁴*Ibid.*, par exemple à la page 348 où Breton oppose Arnim à Novalis et son roman "nébuleux" *Heinrich von Ofterdingen*: "Rien de cet arbitraire, de ce vague, de cette irrésolution chez Arnim." Le jugement de Breton se fonde sur Hegel. Voir également la "Notice", p. 1506.

⁶⁵*Ibid.*, p. 346. Le fait qu'Arnim "se tint toujours éloigné des frères Schlegel" fait pour Breton preuve d'une attitude "délibérée".

⁶⁶*Ibid.*, p. 348. Hoffmann est accusé de s'être inspiré de l'œuvre d'Arnim: "En disant cela je songe moins qu'à tout autre à Hoffmann [...] et ses «diables» de pacotille, dont un prétendu *golem* venu après celui d'Arnim et qui n'en est qu'une grossière contrefaçon." Cette critique se trouve déjà dans *Die romantische Schule* (*De l'Allemagne*) de Heine.

⁶⁷Michel Carrouges parle d'une "volonté de revision [*sic*] radicale des conceptions romantiques" chez Breton. ("Romantisme allemand et surréalisme", *Le romantisme allemand*, éd. Béguin, *op. cit.*, p. 369.)

2. Ressemblances et différences concernant l'accueil littéraire du romantisme allemand

Dans le romantisme allemand, les surréalistes retrouvent le même esprit de départ vers des domaines inconnus, la même "ouverture sur le monde [...] et sur la diversité des moyens d'expression" dont ils sont animés, eux aussi - bref, la même "dimension prométhéenne"⁶⁸ qui est à la base de leur estime pour Rimbaud. Ils reconnaissent également un certain nombre de correspondances idéologiques avec le romantisme allemand qui, à cet égard, leur est plus proche que le romantisme français ou anglais. À l'arrière-fond de ce choix, il faut donc voir le conditionnement rigide de la pensée surréaliste, le système d'idées d'un mouvement fortement centralisé autour de Breton. Le romantisme allemand est en grande partie redécouvert au cours des années Vingt et Trente (voir chapitre I.2) - par coïncidence temporelle, il s'offre quasiment aux surréalistes; en outre, le contact du groupe avec des allemands comme Max Ernst est propre à renforcer un intérêt déjà éveillé à l'avance⁶⁹. Ainsi les surréalistes appartiennent-ils à la petite fraction de ceux qui s'opposent à la germanophobie croissante de l'époque.

En dépit du fait que la réception des romantiques allemands par Gracq est étroitement liée à son enthousiasme vis-à-vis du surréalisme, elle a lieu sous des conditions différentes. Gracq n'est pas sujet à une doctrine ou à un système de pensées, il n'appartient à aucun groupe fixe; c'est avant tout son goût personnel qui détermine ses lectures. Certes, au début, elles s'orientent au choix fait par les surréalistes, mais au cours des années d'après-guerre, Gracq subit un développement personnel de plus en plus individualiste - également en vue de l'idée qu'il se fait du romantisme allemand.

⁶⁸Chénieux-Gendron, *Le Surréalisme, op. cit.*, p. 19.

⁶⁹Depuis sa jeunesse, Max Ernst s'est intéressé au physicien Ritter. Il est probable qu'il en ait parlé à Breton. (Voir les "Notes et variantes", Breton, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 1510.)

2.1 Rapprochements entre Gracq et les surréalistes

Les traces que la réception du romantisme allemand laisse dans l'écriture surréaliste et dans l'œuvre de Gracq sont importantes et constituent l'origine d'une relation triangulaire. En premier lieu, elles concernent nombre d'idées principales qui se trouvent à la base de l'écriture surréaliste et de celle de Gracq. Dans son livre *Julien Gracq et le surréalisme*, Simone Grossman les résume ainsi:

La parenté de Gracq avec les romantiques allemands et les surréalistes repose [...] sur une commune nostalgie d'un état antérieur de l'homme, d'un âge d'or où l'harmonie régnait dans les rapports de l'homme avec le monde, et sur le désir commun de retrouver cette plénitude. Gracq aspire à un contact régénérateur avec la nature, à la rupture des barrières entravant la communion universelle, au point d'orgue final des retrouvailles entre les éléments dispersés de l'esprit et du monde. Comme les romantiques allemands et les surréalistes, il est porté par l'absolue conviction que l'homme détient le moyen d'accéder à cet état originel préexistant à la coupure opérée en lui par la raison.

Ce moyen, c'est la poésie.⁷⁰

Par conséquent, la poésie est perçue comme la voie par laquelle cette "quête d'une harmonie supérieure"⁷¹ peut être réalisée. Il s'agit de s'appropriier les pouvoirs de l'inconscient et de l'irrationnel pour atteindre la synthèse entre l'homme et le monde, pour abolir l'existence séparée. En ce qui concerne l'écriture de Gracq, ce désir s'y exprime clairement, aussi bien à travers ses personnages que par rapport à son univers romanesque; tout comme Breton, Gracq exprime dans ses romans une vision cosmologique du monde⁷², une vision qui se trouve également chez Novalis, notamment

⁷⁰Grossman, *op. cit.*, p. 59.

⁷¹*Ibid.*, p. 46.

⁷²Voir Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, *op. cit.*, p. 135.

dans *Heinrich von Ofterdingen*. Le monde est perçu en tant qu'unité, il peut être déchiffré et compris comme un livre - pourvu qu'on en trouve la clé: "Quant à l'idée d'une clef «hiéroglyphique» du monde, elle pré-existe plus ou moins consciemment à toute haute poésie, que seule peut mouvoir le principe des analogies et correspondances."⁷³ Dans *Un beau ténébreux*, c'est Allan qui met en jeu cette idée, ce désir d'embrasser le monde par un seul regard: "Oui, depuis longtemps l'idée flotte dans mon esprit qu'il est un point en lui d'où tout se découvre, un certain levier qui donne prise sur lui."⁷⁴ Ainsi y a-t-il et chez Breton et chez Gracq une "postulation sous-jacente" d'une "grammaire du monde qu'il suffirait de savoir déchiffrer"⁷⁵. Cette idée est liée au rêve tel qu'il est compris par les philosophes de la nature, au rêve qui crée une relation entre l'homme et le cosmos et lui révèle la "*clé des songes*"⁷⁶: dans le sommeil, l'âme humaine est "plus près de l'Ame du monde."⁷⁷ Tout comme les romantiques allemands, Breton et Gracq soulignent la totalité de l'être humain⁷⁸, son statut de microcosme; c'est seulement à condition d'une telle image de l'homme que "la nostalgie poignante de paradis perdu"⁷⁹ peut être mise en œuvre. En même temps, c'est cette nostalgie qui incite l'homme à entreprendre la quête de l'harmonie perdue, qui le transforme en être mobile et ouvert, prêt à un voyage initiatique. La quête passe toujours par l'amour, par l'établissement d'une unité 'provisoire' entre homme et femme, exemplaire de l'élimination des antinomies, même si elle n'est jamais durable. Par moments, cet amour aboutit à la réalisation du mythe de l'androgyné, réanimé par les romantiques et par les surréalistes. En effet, Breton demande la "reconstitution de l'*Androgyné primordial*" qui cependant, n'est réalisée que ponctuellement dans son

⁷³Breton, *Entretiens*, 1952, *op. cit.*, p. 267.

⁷⁴*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 147.

⁷⁵Patrick Marot, "Julien Gracq, héritier des romantismes", *Ouest et romantismes*, actes du Colloque des 6, 7, 8 et 9 décembre 1990, textes réunis sous la direction de Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1991, t. II, p. 463.

⁷⁶*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 146.

⁷⁷Béguin, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁸Voir "Pourquoi la littérature respire mal", *Préférences*, OC, t. I, p. 880.

⁷⁹*Le Surréalisme et la Littérature contemporaine*, *ibid.*, p. 1016.

œuvre⁸⁰. Chez Gracq, le mythe de l'androgynisme s'incarne dans le personnage d'Herminien et sa relation avec Heide⁸¹, malgré le fait qu'ici l'idéal romantique de la fusion entre les deux sexes est perverti par la fin funeste à laquelle les liens entre les deux personnages vont aboutir. En général, les relations entre les personnages gracquiens constituant des groupes sont déterminées par une certaine magie, par un magnétisme fort; ils établissent des véritables liens d'âme entre eux, source d'une dynamique très particulière. Cette image du groupe est en même temps le reflet du groupe surréaliste et du mouvement romantique tel que Gracq le décrit dans "Novalis et «Henri d'Ofterdingen»". Il y souligne la dynamique résultant d'un idéal commun, d'un optimisme invincible. En effet, l'attraction du romantisme allemand pour Breton et Gracq émane tout d'abord de cet optimisme illimité, incarné par les écrivains romantiques. Encouragés par les découvertes scientifiques faites au début du dix-neuvième siècle, une transformation du monde leur paraît de plus en plus probable⁸². Le groupe surréaliste est animé par un optimisme tout à fait semblable, par la même opposition au rationalisme qui accorde une grande importance au merveilleux: "On ne peut plus à contre-courant, en violente réaction à l'appauvrissement et la stérilité des modes de penser qui étaient l'aboutissant de plusieurs

⁸⁰"Trotz des Bekenntnisses Bretons, es gehe dem Surrealismus um die «reconstitution de l'*Androgyne primordial*» scheint hier [im Roman *Au château d'Argol*] eher Zurückhaltung angebracht. Breton sucht nicht jene narzisstische Einheit, in der die Liebe zur Frau zur Selbstliebe reduziert werden könnte; vielmehr muß auch die Geliebte jene Fremdheit bewahren, die sie als eine zufällige auftauchen und wieder verschwinden läßt. [...] Aufgrund dieser Fremdheit scheint kein Platz zu sein für eine *vorgängige* androgyne Einheit." (Oskar Roth, *Hermes und Herminien. Mythologie und Hermetik bei Julien Gracq*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992, p. 270-271.) [Malgré la confession de Breton que le surréalisme vise la "reconstitution de l'*Androgyne primordial*", il faut considérer le cas d'*Au château d'Argol* avec réserve. Breton ne cherche pas l'union narcissique, au sein de laquelle l'amour pour la femme pourrait être réduit à un amour de soi; la femme aimée doit plutôt garder sa singularité qui la fait apparaître et disparaître comme par hasard. À cause de cette singularité, une union androgyne *primordiale* ne semble pas être réalisable.]

⁸¹*Ibid.*, p. 165 et p. 170.

⁸²Il faut préciser que l'optimisme romantique concernant le progrès scientifique n'est pas fondé sur une image positiviste de l'univers - l'accès romantique aux sciences n'en est pas encore influencé. Le surréalisme a justement recours à cette attitude non positiviste.

siècles de rationalisme, nous nous sommes tournés vers le merveilleux et nous l'avons prôné de manière inconditionnelle."⁸³

2.2 Éloignements

Cependant, les surréalistes défendent leur optimisme 'romantique' et leurs idéaux avec une agressivité révolutionnaire qui, pour Gracq, est étrangère aux romantiques allemands: "Le romantisme allemand est une révolution sans révolte aucune."⁸⁴ En revanche, le surréalisme attribue un rôle prépondérant à ses activités politiques, il est clairement anti-bourgeois, sans compromis:

Ce qui sépare le Paris de 1925 et l'Iéna de 1798, ce n'est nullement une conception neuve de la poésie et de son rôle, ce n'est pas Rimbaud, ce n'est pas Maldoror [...]: c'est Sade, c'est Freud, c'est Lénine, c'est le problème posé du suicide, c'est l'humour nihiliste de Vaché, qui est toujours *collision*, aussi opposé que possible à l'ironie, fondamentalement dynamique et optimiste - faculté neuve et enrichissante que se donne l'homme de devenir à la fois sujet et objet, d'épouser la diversité du monde.⁸⁵

C'est justement à ce point-là, où l'enthousiasme surréaliste assume des traits trop concrets, où il joint le freudisme et le léninisme que Gracq s'éloigne des surréalistes et s'approche de l'ironie romantique⁸⁶: "Il n'a jamais partagé avec les Surréalistes la religion du futur: il réduit la portée de leur engagement politique à un accident de parcours [...]."⁸⁷ Ici, Gracq est beaucoup plus proche du romantisme qui met au premier plan la *poésie* en

⁸³Breton, *Entretiens*, 1952, *op. cit.*, p. 80.

⁸⁴"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 995.

⁸⁵*Ibid.*, p. 996.

⁸⁶Voir Marot, "Julien Gracq, héritier des romantismes", *art. cit.*, p. 464.

⁸⁷Michel Murat, "*la littérature incarnée*", *Julien Gracq 2 - un écrivain moderne*, rencontres de Cerisy (24-29 août 1991), textes réunis par Michel Murat, Paris, La Revue des Lettres Modernes, 1994, p. 7.

tant que moyen de transformation, d'accès à un nouveau mode de vie. Son écriture s'oriente vers des catégories purement littéraires, des objectifs réalisables par la littérature:

[...] la littérature (j'ai envie de dire plutôt: la poésie) est à prendre en effet extrêmement au sérieux, et à prendre au sérieux sans tristesse aucune, à cause de son immense, et quotidienne, capacité de métamorphose et d'enrichissement. Mais à une condition: ne pas confondre, si souhaitable que cela puisse paraître, les deux manières de *regarder*; savoir que l'expérience poétique, qui est une expérience vraie, et complète, n'est pas *utilisable*, n'est pas transposable directement dans l'univers pratique. C'est par là que l'injonction de Breton autrefois "Qu'on se donne seulement la peine de *pratiquer* la poésie!" si admirable que soit l'aspiration qu'elle traduit, et le sentiment parfaitement justifié qu'elle exprime, à savoir que la poésie est prête à jaillir partout du monde qui est le nôtre, et à tout moment, m'a toujours paru en même temps un peu confusionnelle. Et source, pour une part, des déceptions ultérieures du surréalisme envisagé comme manière de vivre.⁸⁸

Pour Gracq, il est important d'"entrer en résonance" avec la littérature, et la plupart des romantiques allemands lui offrent cette possibilité. Comme nous l'avons vu auparavant par rapport à Nietzsche et Wagner, cette "*entrée en résonance*" n'est pas limitée par des questions de différences politiques ou idéologiques; peut-être l'estime de Gracq pour Ernst Jünger dont l'œuvre porte également des traits romantiques en est-il le meilleur exemple. En effet, Gracq embrasse d'un mouvement de synthèse les écrivains imprégnés par le romantisme, malgré leurs différences:

La référence de Gracq à Hölderlin, Nietzsche [...] et Wagner [...] montre qu'il synthétise, dans son appartenance lointaine à ce groupe des poètes romantiques, jusqu'à la source même du souffle libérateur qui passe par Dante, Shakespeare et la Renaissance. Le monde des romantiques allemands symbolise pour lui l'harmonie

⁸⁸Entretien avec Jean Carrière, OC, t. II, p. 1250.

finale où accède le poète qui a dépassé les antinomies de la "condition humaine située et datée" [...]. L'œuvre de Jünger baigne dans cette atmosphère [...].⁸⁹

Ainsi Gracq réconcilie-t-il des oppositions sous les traits communs du romantisme allemand - contrairement à Breton qui exclut d'une manière stricte et irréconciliable tous ceux qui s'opposent à son idéologie. Par conséquent, Gracq, "au point de rencontre du romantisme et du surréalisme"⁹⁰, se fait progressivement une image du romantisme allemand tout à fait individuelle et détachée de la réception des romantiques allemands par les surréalistes. Dans ce contexte, on peut citer Michel Murat qui note par rapport à l'écart entre Gracq et Breton:

Au moment même où Gracq, avec une magnifique emphase, fixe en Breton l'image du "héros de notre temps", [...] - c'est-à-dire l'image romantique du *dernier des hommes* -, il abandonne dans ses romans la figure sacrificielle du héros au profit des personnages *transparents* [...]. C'est à travers des mutations de ce genre que Gracq constitue progressivement son propre système d'exégèse, et qu'en se détachant du Surréalisme et du christianisme dont celui-ci est l'envers [...], son œuvre en quelque sorte se laïcise.⁹¹

L'écriture de Gracq assume des traits de plus en plus individuels et est par moments beaucoup plus proche du romantisme que du surréalisme - Gracq est "à bien des égards [...] moins moderne que le surréalisme"⁹². Dans ce contexte, on peut se référer à Bernhild Boie qui souligne d'un côté que Gracq, à partir d'un certain point, est plus proche de la "nostalgie romantique" que du "désir surréaliste"⁹³, et que, de l'autre côté, sa conception de la fantaisie humaine se fonde sur l'idée romantique d'une prolongation des forces

⁸⁹Grossman, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁰*Ibid.*, p. 54.

⁹¹Murat, "la littérature incarnée", art. cit., p. 8-9.

⁹²Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 151.

⁹³Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs, op. cit.*, p. 82.

originelles de la nature, non pas sur celle des surréalistes, basée sur les idées de Freud⁹⁴. En tout, il est bien possible de distinguer une réception *gracquienne* du romantisme allemand, indépendante du surréalisme.

3. Reprises de mythes romantiques

Bien au-delà de toutes les divergences idéologiques et poétologiques qu'il peut y avoir entre le romantisme allemand, le surréalisme et Julien Gracq, la reprise de certains mythes romantiques par les surréalistes et par Gracq constitue l'expression d'une nostalgie et d'un espoir qui les réunit finalement. La façon dont ces mythes, cette nostalgie se manifestent dans leurs textes ne laisse subsister aucun doute concernant la parenté entre le romantisme allemand, le surréalisme et l'écriture de Gracq.

L'importance attribuée au mythe se fonde sur une confiance profonde en son pouvoir, sa force évocatrice: les romantiques, qui développent toute une théorie autour du mythe, lui accordent un pouvoir d'unisson, de rétablissement d'une identité collective, de guérison par rapport au déchirement intérieur de l'homme moderne⁹⁵. Cette croyance en le pouvoir du mythe se retrouve chez Breton, comme le souligne notamment Philippe Lavergne dans son livre *Andre Breton et le mythe*⁹⁶. Cependant, Breton fait une distinction entre le mythe naturel et le mythe historique, ce qui met son écriture sous une sorte de "«bipolarité»"⁹⁷:

Ces deux aspects du mythe créeront ainsi chez Breton deux formes d'écriture mythique: le mythe naturel se présente comme une *survivance* et le mythe historique comme une incessante *élaboration*. Breton indique lui-même le double caractère de

⁹⁴*Ibid.*, p. 135.

⁹⁵Voir chapitre IV.3.

⁹⁶Paris, José Corti, 1985.

⁹⁷*Ibid.*, p. 16.

cette démarche lorsqu'il mentionne "le cahier intitulé *De la survivance du mythe et de quelques autres en croissance ou en formation* qui s'insère dans *First Papers of Surrealism*". Il évoque sans plus s'y attarder (et beaucoup ne font dans son œuvre qu'une apparition furtive ou en sont simplement absents) le mythe de l'Age d'Or, Orphée, le Péché originel, Icare, le Graal, l'Ame sœur, ou encore le mythe de Rimbaud et celui du Surhomme. Mythes éternels, mythes modernes, dans les deux cas pourtant la pensée de Breton reste la même: cette mythologie trouvera sa forme idéale dans l'objet ou dans le lieu, qui apparaissent alors comme les incarnations d'un fantasme, d'un désir propres à comprendre et à révéler les postulations profondes de l'homme ou les tressaillements de l'époque.⁹⁸

Le mythe chez Breton, chez les surréalistes révèle ainsi deux aspects essentiels: pour eux, il est question de mythes éternels (naturels) que l'on retrouve par exemple chez des peuples primitifs, et de mythes modernes (historiques), constamment réélaborés par le cours de l'histoire. S'y ajoute un troisième point: le désir des surréalistes de créer leur propre mythe.⁹⁹

Cependant, le recours aux mythes romantiques est sans doute essentiellement inspiré par l'intérêt pour les mythes éternels qui implique le désir d'un retour aux sources, aux images collectives¹⁰⁰ de l'humanité. Parmi les mythes les plus significatifs, correspondant à ce besoin se trouvent notamment celui du paradis perdu et de l'âge d'or, celui de la femme et de l'androgyne primordial, mais aussi, du côté 'négatif', le mythe de la malédiction et de Satan. Quand les surréalistes et notamment Breton ont recours à ces

⁹⁸*Ibid.*, p. 19-20.

⁹⁹Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé résument la relation entre les surréalistes et le mythe de la manière suivante: "Il nous faut en tous cas constater qu'avec le mythe, le ou les surréalismes entretiennent un double ou triple rapport: d'une part, le mythe est l'instrument et le modèle d'un discours, fondé sur l'analogie, qui arrache la parole à sa contingence; d'autre part, le surréalisme dans ses divers avatars est hanté tout au long de son histoire par le souci d'élaborer des «mythes nouveaux»; enfin, c'est le surréalisme lui-même qui, globalement, dans son ambition de concilier les contraires et d'entraîner l'esprit hors de ses limites, fait figure de mythe moderne." ("Avant-propos", *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis et présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Lachenal & Ritter, coll. Pleine Marge, 1996, p. 8.)

¹⁰⁰Au sujet de cette notion, Philippe Lavergne indique un lien avec la psychanalyse de C. G. Jung, "[...] dans la mesure où Breton se tourne plus volontiers vers un inconscient collectif, conçu comme un immense réservoir d'archétypes." (Lavergne, *op. cit.*, p. 43.) Pourtant, Breton sera toujours freudien.

mythes prônés par les romantiques, ceci est naturellement dû au fait que les objectifs visés par une réalisation de ces mythes correspondent fondamentalement à l'idéologie surréaliste. Pourtant, le radicalisme surréaliste va ici, encore une fois, beaucoup plus loin que l'idéalisme romantique: "Il appartenait au surréalisme de renouer avec ce que le romantisme avait eu de violence et d'égarement, sous les poses et l'emphase, et de déplacer l'accent sur la révolte vraie, celle qui, par-delà les systèmes, consacre l'harmonie de l'homme avec son temps et triomphe de l'opacité."¹⁰¹ Chez les surréalistes, la reconstitution des mythes anciens atteint une dimension concrète. La reconquête du paradis perdu, le rétablissement de l'âge d'or sont liés à l'idée de la révolution, de la destruction du régime social présent: "Dans la mesure où ce sont les barrières culturelles et sociales successivement établies par la civilisation qui nous ont éloignés de notre nature, la révolution surtout reste un agent important de sa récupération, et on sait quel crédit Breton n'a cessé d'accorder à cette cause, convaincu de la nécessité de bouleverser avant toutes choses le régime social."¹⁰² La recherche de moyens appropriés afin de réaliser le rétablissement d'un état antérieur de l'humanité est fondée sur la foi romantique en une nature, une harmonie originelles, non encore marquée par la dualité et la corruption advenues avec la civilisation. Les surréalistes trouvent les dernières traces de ce temps privilégié chez les populations primitives, chez les enfants et les fous; ils sont considérés comme ayant gardé leurs facultés instinctuelles¹⁰³. Afin de trouver accès à cet état

¹⁰¹*Ibid.*, p. 15.

¹⁰²*Ibid.*, p. 37-38.

¹⁰³"Chez Breton, le fou est sur le même rang que le primitif ou l'enfant: il participe obscurément d'une sorte de règne originel, d'absolue liberté qui lui confère une suprême grandeur. Breton reste ici très proche du respect superstitieux que les primitifs éprouvent à l'égard des anomalies psychiques; il s'insurge contre le discrédit que le rationalisme et certaine forme de christianisme ont fait peser sur elles. Ce n'est pas qu'il accorde quelque créance à une prétendue intervention surnaturelle qui accorderait au fou la faveur des Dieux, mais, pour lui, la folie permet de retrouver la vraie nature, par-delà les bornes étroites de la raison et du bon sens commun, dont le despotisme est d'autant plus scandaleux qu'il repose sur des bases par trop vermoulues. Comme l'art primitif, l'art des fous, parce qu'il n'est étouffé par aucun but raisonnable, manifeste une intelligence supérieure, une humanité pathétique que notre aliénation de civilisé nous pousse à nommer délire ou maladie mentale, comme elle nous voile à jamais la meilleure part d'un Nerval, d'un Van Gogh ou d'un Artaud." (*Ibid.*, p. 34.)

originel, privilégié, les surréalistes misent sur des activités et des valeurs comparables à la fonction des rituels suivis par les peuples primitifs, notamment l'automatisme, surtout sous forme de l'écriture automatique. Roger Navarri écrit à ce sujet:

On sait que, d'une manière générale, le rituel est ce qui inscrit le mythe dans la vie quotidienne de l'individu, ce qui permet à ce dernier de se l'approprier, d'éprouver sa vérité, à la fois en tant qu'interprétation du monde mais aussi en tant qu'il peut permettre d'exercer un pouvoir de type magique sur la réalité. À cet égard, les "secrets de l'Art magique surréaliste" que présente le premier *Manifeste* [...] constitue bien l'ébauche d'un bréviaire qui fixe les postures, les gestes grâce auxquels le néophyte pourra affronter ce qu'on a pu comparer à "l'épreuve du labyrinthe" que l'on trouve sous des formes diverses dans les itinéraires initiatiques. Ici, il s'agit notamment de lui permettre d'oublier momentanément son identité, de s'abandonner à l'écriture automatique grâce à laquelle il peut espérer retrouver les chemins de l'enfance et du merveilleux et de s'approcher le plus possible de la "vraie vie". [...] Enfin, les jeux collectifs auxquels les surréalistes n'ont cessé de se livrer peuvent évidemment faire penser à ceux qui, dans les sociétés primitives, accompagnent certains rites de passage et permettent aux individus de manifester euphoriquement et d'une manière à la fois réglée et spontanée, aussi bien leur appartenance au groupe que leur relation au sacré.¹⁰⁴

Le choix de l'écriture automatique et de la poésie en général comme moyens destinés à ouvrir le chemin vers un état antérieur et privilégié de l'humanité implique une confiance fondamentale en le pouvoir de la langue, "[...] Pouvoir extraordinaire que [...] les surréalistes lui accordent puisqu'ils ont pu aller jusqu'à penser qu'il était possible de porter atteinte à l'existence des choses en «brouillant» l'ordre des mots [...]."¹⁰⁵ Le langage poétique réesquisse les origines du devenir, il peut ainsi servir à reconstruire un autre ordre; celui qui est capable de l'employer, le poète, assume le rôle d'un rédempteur.

¹⁰⁴Roger Navarri, "Mythes et rituels du surréalisme", *Pensée mythique et surréalisme*, éd. Chénieux-Gendron, Vadé, *op. cit.*, p. 236-237.

¹⁰⁵*Ibid.*, p. 234.

Ici, les surréalistes, les romantiques et Gracq, mais aussi les symbolistes, se trouvent sans équivoque à un confluent d'idées¹⁰⁶. Pour eux, la poésie représente une forme d'existence supérieure, détachée de toute banalité, incarnée de façon exemplaire en Novalis, Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont. En ce qui concerne Breton, on retrouve facilement cette conscience de poète, d'être singulier et détaché, ayant une fonction de transformation de la société à travers son travail poétique; cette conscience est avant tout attestée par la forme d'existence qu'il choisit - par son refus d'une profession bourgeoise et d'un rythme de vie 'normal', mais aussi par son rôle de *leader* au sein du groupe surréaliste. Ainsi Roger Navarri constate-t-il: "[...] les surréalistes donnent au groupe en tant qu'avant-garde d'une communauté plus large qui finira elle-même par englober tous les hommes, le rôle qui, dans la tradition judéo-chrétienne, est joué par le rédempteur ou le sauveur et qui se profile encore, d'une façon évidemment plus discrète à travers celui que joue le théoricien et le *leader* du groupe."¹⁰⁷ D'ailleurs, la plupart des témoignages de la part de contemporains, d'amis de Breton soulignent son charisme et son statut singulier¹⁰⁸. Il suffit de mentionner à nouveau le livre de Gracq sur Breton; le rôle particulier de Breton, son pouvoir de fascination doivent sans doute être situés sur le même niveau que ceux de Novalis.

Nous avons vu que pour Breton et le groupe surréaliste, la reconquête du paradis perdu, d'un âge d'or de l'humanité constitue non seulement un désir, mais un objectif bien précis. Afin d'y parvenir, ils ont recours à des moyens concrets, dont le plus important est la langue, la poésie, le tout étant fondé sur une théorie. Dans les textes de Breton, qui témoignent d'un système de pensée, ces deux éléments sont réunis. Dans ce système,

¹⁰⁶Ceci est clairement montré par Simone Grossman, *op. cit.*, p. 59-70.

¹⁰⁷Navarri, art. cit., p. 234. L'auteur souligne également le fait que le groupe surréaliste dispose d'une forte conviction de son importance et de son rôle à jouer: "[...] on sent bien, surtout dans les années trente, que les surréalistes ont cru qu'avec eux allait se terminer «l'Âge héroïque», celui des grands «initiateurs» isolés, cernés par l'obscurantisme, condamnés à tâtonner dans les ténèbres et commencer la réalisation de «l'antique promesse», celle de la «réintégration de l'Homme au cœur de l'Univers»." (*Ibid.*, p. 232.)

¹⁰⁸Voir par exemple le *Cahier de l'Herne "André Breton"*, dirigé par Michel Murat, Paris, Éditions de l'Herne, 1998.

l'amour constitue - à côté de la poésie - la deuxième voie majeure vers la régénération de l'humanité et son état originel, parce que "seul le désir sans contrainte nous rapproche du mythe, c'est-à-dire du temps primordial de notre liberté"¹⁰⁹. Logiquement, l'idée de l'amour, pour les surréalistes aussi bien que pour les romantiques et pour Gracq, est liée à un autre mythe: celui de la femme. Celle-ci est revêtue de multiples visages: elle apparaît entre autres sous les traits de Mélusine, Ève, Isis et Hérodiade, elle est à la fois femme-ange, femme-enfant et femme-initiatrice. Dans toutes ses facettes, la femme est celle qui maintient le lien originel entre l'homme et la nature: "La femme [...] est imagination, folie, souveraine médiatrice entre le rêve et la vie, aux mains d'une présence «panique» qui est le mystère naturel."¹¹⁰ Contrairement à l'homme, qui est devenu un être de pure raison et s'est ainsi définitivement éloigné de l'unité originelle, la femme a la possibilité de rétablir le contact avec la nature:

Lorsque Breton souligne que la psychologie de l'homme n'est aucunement valable pour la femme, il ne fait que renouveler ses griefs contre les cadres étroits de la logique créés par le monde occidental. La Femme est liée au Paradis perdu parce qu'elle seule a pu conserver dans son aliénation une parcelle de notre véritable origine, que l'orgueil masculin a successivement étouffée sous les noms de folie et de sorcellerie.¹¹¹

Par conséquent, elle peut assumer le rôle de rédemptrice; pour Breton, le mythe de la femme rédemptrice s'incarne essentiellement en Mélusine: "Mélusine [...], je ne vois qu'elle qui puisse rédimer cette époque sauvage."¹¹² Étant chargée des fonctions de rédemptrice, la femme devient en même temps initiatrice, car elle ramène l'homme à la

¹⁰⁹Lavergne, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁰*Ibid.*, p. 60.

¹¹¹*Ibid.*, p. 65.

¹¹²Breton, *Arcane 17, Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 66. Notamment le personnage de Nadja est rapproché de Mélusine.

nature. Le mythe de la femme tel il se trouve dans les textes de Breton est le reflet d'une image bien particulière de la femme, fortement imprégnée par le romantisme et le symbolisme:

Des ruines de la religion chrétienne, consommée du vivant de Pascal, s'était dégagée, non sans que "l'enfer" s'attachât d'abord à ses pas (chez Laclos, chez Sade, chez Monk Lewis) une figure tout autre de la femme, incarnant la plus haute chance de l'homme et, selon la dernière pensée de Goethe, demandant à être tenue par lui pour la clé de voûte de l'édifice. Cette idée suit un cours, à vrai dire fort accidenté, à travers le romantisme allemand et français (Novalis, Hölderlin, Kleist, Nerval, les Saint-Simoniens, Vigny, Stendhal, Baudelaire) mais, en dépit des assauts qu'elle subit à la fin du XIX^e siècle (Huysmans, Jarry) nous parvient comme décantée de ce qui pouvait encore l'obscurcir: porteuse de toute sa lumière.¹¹³

Philippe Lavergne parle d'une "adoration"¹¹⁴ de la femme par Breton, adoration qui se réfère aussi bien à sa présence physique que spirituelle; le corps féminin est "glorifié, «panthéisé» comme la Nature l'est par les Romantiques allemands"¹¹⁵. Dans l'œuvre de Breton, le mythe de la femme apparaît essentiellement dans *L'Amour fou* et *Arcane 17*; le passage suivant peut être lu comme exemplaire:

Cette créature existe et, si elle n'est pas investie de la pleine conscience de son pouvoir, il n'en est pas moins vrai que c'est elle qu'on voit de loin en loin faire une apparition à l'aiguillage, commander pour un temps bref aux rouages délicats du système nerveux. Et c'est Balkis aux yeux si longs que même de profil ils semblent regarder de face, et c'est Cléopâtre au matin d'Actium, et c'est la jeune sorcière de Michelet au regard de lande, et c'est Bettina près d'une cascade parlant pour son

¹¹³André Breton, *Du surréalisme en ses œuvres vives, Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 314.

¹¹⁴Lavergne, *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 61.

frère et son fiancé, et c'est, plus oblique encore de par son impassibilité même, la fée au griffon de Gustave Moreau, et c'est toi.¹¹⁶

L'image de la femme-enfant qui apparaît ici sous les traits de Bettina von Arnim est particulièrement importante pour les surréalistes. Breton l'évoque également dans l'"Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim". La femme-enfant - image par ailleurs vivement attaquée par des courants féministes¹¹⁷, par exemple par Simone de Beauvoir - réunit en elle un mélange perturbant d'innocence et d'érotisme sublimé. Par son côté enfant, elle est ingénue et dotée d'un regard neuf sur le monde, ce qui l'apparente à l'automatisme, car pour les surréalistes, l'enfant dispose d'emblée de ce qu'ils cherchent dans l'automatisme¹¹⁸. Dans *Arcane 17*, la femme-enfant réunit en elle des traits énigmatiques et de voyante, de pureté et de candeur; elle est transparente, figure de lumière - le poète voit le monde à travers ses yeux. Par sa fraîcheur, elle est liée aux origines du monde, à l'âge d'or; en elle s'incarne le mythe de la jeunesse éternelle, "[...] *parce que le temps sur elle n'a pas de prise*"¹¹⁹.

Par nature, le mythe de la femme est en relation étroite avec celui de l'androgyne primordial, derrière lequel se cache l'idée qu'à l'origine, l'homme et la femme formaient une unité, séparée par la suite¹²⁰; depuis le moment de la séparation, l'homme se trouve à la recherche de son autre moitié vers laquelle il est attiré par le désir et par l'amour. Pour Breton et les surréalistes en résulte "la mystérieuse magie de la rencontre"¹²¹, conjurée par

¹¹⁶Breton, *Arcane 17, Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 67

¹¹⁷Voir à ce sujet l'article de Georgiana Colville, "Filles d'Hélène, sœurs d'Alice: mythes de la femme surréaliste, mis(e) à nu par elle-même", *Pensée mythique et surréalisme*, éd. Chénieux-Gendron, Vadé, *op. cit.*, p. 245-262.

¹¹⁸Ainsi les surréalistes ont-ils été émerveillés par la personne de Gisèle Prassinos et ses poèmes.

¹¹⁹Breton, *Arcane 17, Œuvres complètes*, éd. cit., t. III, p. 67.

¹²⁰Ce mythe est raconté par Platon dans *Le Banquet* où il a un sens métaphysique et morale.

¹²¹Lavergne, *op. cit.*, p. 72.

l'attente, le rituel de l'errance et l'"abandon au hasard"¹²²; cette magie se révèle le plus clairement dans *Nadja*.

Parlant de reprises de mythes romantiques, il est inévitable d'aborder le côté 'funeste' que le sujet implique: l'intérêt pour le mythe de la malédiction et le mythe de Satan:

[...] le Diable a toujours recruté parmi les intellectuels, et Breton est l'héritier d'une tradition littéraire qui passe par Sade, Baudelaire et Rimbaud, où le mal est beaucoup plus conçu comme révolte que comme attrait de la perversion. Considérer le Mal comme une idée arbitraire à retourner contre la société qui l'a imposée revient ainsi à en retrouver tous les mythes, et l'entreprise participe du même désir qui poussait déjà Breton sur les sentiers du Paradis.¹²³

Le fait de se ranger dans une tradition de malédiction implique l'idée de la liberté. En assumant le mythe de la malédiction, la notion du Mal, Breton ne s'inscrit guère dans la tradition chrétienne de la dualité Bien-Mal; mais il reconnaît le fait que le Mal est lié à l'idée du paradis perdu, car à un moment donné, il y a eu une rupture¹²⁴, et qu'il est "l'un des piliers de notre société et qu'ainsi, à ses yeux, la coopération avec les «puissances des ténèbres» prenne son entière valeur de sabotage systématique de toutes les barrières morales"¹²⁵. Le recours à une certaine tradition littéraire¹²⁶, dont les représentants

¹²²Navarri, art. cit., p. 237.

¹²³Lavergne, *op. cit.*, p. 46.

¹²⁴"Si Breton retrouve une nature du Mal dans l'exploitation théorique de son cortège de perversions et de révoltes, c'est bien contre son gré puisque, non content de nier sa justification métaphysique, il est convaincu de l'existence primitive d'un état moralement «neutre». Le Bien et le Mal apparaissent chez lui comme deux notions *artificielles*, il est important de souligner qu'il utilise le Mal comme une parole provisoire destinée à se détruire elle-même après avoir accompli sa fonction dévastatrice. C'est sans doute pour cela que Breton n'accorde aucune réalité à ce mythe de Satan qui reste chez lui extrêmement littéraire." (*Ibid.*, p. 53.)

¹²⁵*Ibid.*, p. 48.

¹²⁶Il s'agit ici du recours à la tradition de la révolte qui passe pour les surréalistes par la lecture de Lautréamont. Karl Heinz Bohrer résume la question de la manière suivante: "Aragon weist in einem langen Diskurs auf die bedeutende Vermittlerrolle hin, die der für den Surrealismus so wichtig gewordene Lautréamont gespielt habe. Die Lektüre dieses Ahnherrn habe die Surrealisten zu «jenen damals noch unbekannten Romantikern» hingeführt, zu einer Literatur, die das «Dandytum des Bösen» in ihm, Aragon,

s'isolent volontairement en misant sur la perversion de valeurs morales, est donc signe d'une prise de position par rapport à l'ordre de la société¹²⁷. L'intérêt pour le roman noir, pour son érotisme funèbre et ses châteaux hantés en fait partie, mais garde en même temps un caractère très littéraire. D'autre part, l'intérêt de Breton pour l'occultisme, l'ésotérisme et les phénomènes de magnétisme sur lesquels Gracq insiste notamment dans *André Breton*, joue son rôle dans ce contexte, aussi. Gracq évoque par exemple la fréquence de l'usage de l'adjectif "noir" qui doit sans doute être mis en relation avec l'intérêt pour le roman noir et le mythe de la malédiction:

Il est un mot - mot clé, mot force - qui polarise négativement par rapport à l'attraction "luciférienne" tous les champs magnétiques sur lesquels flotte le drapeau de Breton: c'est le mot *noir*. Mot magique, coupé de toute attache réelle au concret, capable par sa vertu essentiellement adjectivale des transferts les plus déconcertants [...]. Il serait passionnant de chercher, à travers les transmutations les plus singulières, la racine mythique commune, la poussée de sève aveugle en puissance dans tous les surgissements, même les plus inattendus, de ce mot, sous lequel une

erweckt habe. Schon dieser Hinweis legt nahe, daß hier unter «Romantiker» nicht die deutschen Romantiker verstanden sind. Das wird zur Gewißheit, prüft man die von Lautréamont in seinen Briefen und poetologischen Texten aufgezählten Autoren seines literarischen Systems: genannt sind die französischen und englischen Vertreter einer romantischen «Ecole du mal» bzw. des Romantizismus und des Schauerromans, nämlich Byron, Milton, Musset, Baudelaire, E. A. Poe, Gautier, Lamartine, Ann Radcliffe. Von den deutschen Dichtern sind nur Jean Paul und Goethe erwähnt, die Vorromantiker. [...] Daß Aragon in diesem Zusammenhang keinen Namen oder Titel der deutschen Romantik erwähnt, liegt auch im Lektüresystem des jungen Lautréamont begründet, dessen südamerikanische Bibliothek offenbar keine Übersetzung aus dem Deutschen enthielt. Lautréamont war außerdem durch seine Obsession gegenüber einer Literatur des theatralisch-rhetorisch Bösen auf eine vornehmlich angelsächsisch-französische Linie der Romantik verwiesen." (*Die Kritik der Romantik*, op. cit., p. 51.) [Dans un long discours, Aragon indique le rôle médiateur significatif assumé par Lautréamont, devenu si important pour le surréalisme. La lecture de cet ancêtre aurait mené les surréalistes vers 'ces romantiques encore inconnus à l'époque', vers une littérature qui aurait éveillé le 'dandysme du Mal' en lui, Aragon. Cette indication fait déjà comprendre que les 'romantiques' ne sont pas les romantiques allemands. Considérant les auteurs du système littéraire de Lautréamont, énumérés dans ses lettres et ses textes poétologiques, cela devient certitude: il mentionne les représentants français et anglais d'une 'École du mal' romantique, à savoir Byron, Milton, Musset, Baudelaire, E. A. Poe, Gautier, Lamartine, Ann Radcliffe. Les seuls poètes allemands nommés sont Jean Paul et Goethe, les préromantiques. Cependant, le fait qu'Aragon ne mentionne aucun nom ou titre du romantisme allemand est également conditionné par le système de lecture du jeune Lautréamont, dont la bibliothèque sud-américaine ne contenait apparemment aucune traduction de l'allemand. De surcroît, il était obsédé par une littérature du Mal à la fois théâtral et rhétorique; cette obsession le menait en premier lieu vers une lignée anglais-français du romantisme.]

¹²⁷Pour le romantisme allemand (ainsi que pour Hugo), l'existence de Satan est un mal nécessaire qui fait partie d'un grand processus d'intégration.

force électrisante se dissimule qui agit avec la sûreté d'un tropisme. Roman noir - magie noire - "musée noir" - "lavoir noir" - diamant noir - "dieu noir" - sang noir - on pourrait presque dire que les surréalistes se reconnaissent comme à une pierre de touche au fait qu'à chaque fois chez eux l'épithète semble apporter moins le sceau inerte d'une *nature* physique ou morale que l'influx d'un dynamisme valorisateur.¹²⁸

Gracq évoque le caractère insolite d'un tel usage du mot "noir"; dans le cas des surréalistes, la "racine mythique" de ce mot chargé d'une connotation de sacrilège peut certainement être vue dans la malédiction qui engendre, elle aussi, la révolte.

On arrive ici à un point extrême qui nous ramène en même temps à la différence profonde entre Gracq et les surréalistes, évoquée auparavant: l'absence d'un radicalisme idéologique, d'une idée de révolte chez Gracq. De ce point de vue, il faut constater que Gracq construit son œuvre littéraire sur un autre fondement. Certes, il estime Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont pour tout ce qu'ils apportent de radicalement nouveau et de révolutionnaire, mais il n'assume guère une position d'extrémisme littéraire semblable. Son désir de 'changer le monde', bien présent malgré tout, paraît plus sublime, plus décent, mais non moins intense. Si la révolte avait été l'affaire de Gracq, il aurait sans doute adhéré au groupe surréaliste. Une différence comparable entre Gracq et le surréalisme peut être constatée en ce qui concerne le recours aux mythes romantiques qui, indiscutablement, marque également l'écriture de Gracq.

Généralement, tous les aspects abordés ci-dessus jouent un rôle dans son œuvre où ils remplissent la même fonction référentielle au romantisme, mais aussi au surréalisme en tant que médiateur entre Gracq et le romantisme allemand. Un point de convergence (au sens figuré) particulièrement fort entre ces trois partis reste le regret d'un âge d'or perdu, d'un lien essentiel entre l'homme et le monde; dans "Pourquoi la littérature respire mal",

¹²⁸André Breton, OC, t. I, p. 417-418.

Gracq exprime sa prédilection pour le surréalisme et le romantisme allemand, justement parce que ces deux mouvements accentuent, tout comme lui, le besoin de "repenser à ces noces rompues"¹²⁹. Parmi les auteurs allemands qui lui inspirent cette nostalgie d'une union originelle, Gracq met en valeur Novalis et Hölderlin. Dans *André Breton*, il reconnaît les vestiges de cet état antérieur dans l'existence d'une "sympathie", d'une "âme" universelles:

Nous sentons aveuglément que c'est par la médiation seule de cette "âme" que les bêtes et les plantes, *malgré tout*, d'une certaine manière continuent à nous parler, que des signes constamment nous avertissent qui se passeraient au mieux, si seulement nous y consentions, d'avoir à être interprétés - et qu'à cette zone délicatement tactile, à cette ceinture de cils vibratiles, se rattache obscurément le seul et fragile espoir qui nous reste de sortir un jour de notre réclusion individuelle à perpétuité, de *communiquer* sans le travestissement dérisoire du langage, de nous *intégrer* à autre chose, de pénétrer et de nous laisser traverser, baigner de ce flux panique, unifiant et réconciliateur, que notre approche désoriente et dont les caprices désinvoltes nous abandonnent à nos soubresauts angoissés de poissons sur le sable.¹³⁰

Bien que pour Gracq, la reconquête de l'âge d'or passe également par l'écriture, voire la poésie, sa confiance en le pouvoir de la langue semble quand même réduite: la véritable voie de communication consisterait en l'abandon à l'"âme" universelle de la nature, en la réintégration de l'homme dans la nature. Gracq a ici recours à des notions qui déterminent l'image romantique du macrocosme naturel et de la position idéale de l'homme au sein de ce macrocosme. Le langage n'est finalement qu'un "travestissement dérisoire". Plus tard, Gracq commentera le choix de ces termes de la manière suivante:

¹²⁹"Pourquoi la littérature respire mal", *Préférences*, *ibid.*, p. 879.

¹³⁰*André Breton*, *ibid.*, p. 403.

Le mot *dérisoire* est violent, et certainement discutable (je crois que je ne l'écrirais pas aujourd'hui). Le mot *travestissement* ne l'est pas. Il y a dans la langue des mots, concrets surtout, qui semblent si subtilement adaptés à la réalité perçue, si judicieusement délimités, qu'ils font penser à une époque sauvage où les sens étaient plus aiguisés, plus alertés qu'aujourd'hui. Des vocables - abstraits surtout - au contraire tout à fait confusionnels, qui semblent renvoyer à une époque entièrement dominée par des normes religieuses, et qui rendent aujourd'hui si difficile à la philosophie de clarifier réellement son expression. [...] En ce sens, le langage, qui est tout de même un sédiment déposé par des âges lointains, paraît s'interposer entre "la réalité" et nous, même si son usage nous est si familier que l'opacité qu'il représente en est annulée! C'est en ce sens que je ne lui fais pas la confiance éperdue qui a été, au début surtout, celle du surréalisme. Et, en ce sens aussi, la musique par rapport à la parole est "sans rides".¹³¹

Une moindre confiance en la langue signifie à la fois que pour Gracq, l'arme de la poésie n'a pas le même tranchant que pour les surréalistes; c'est ainsi, nous l'avons vu, que Gracq accentue la séparation entre littérature et monde réel: "[...] la littérature (j'ai envie de dire plutôt: la poésie) est à prendre en effet extrêmement au sérieux [...]. Mais à une condition: [...] savoir que l'expérience poétique [...] n'est pas *utilisable*, n'est pas transposable directement dans l'univers pratique."¹³² Ce que la poésie peut effectuer est un changement intérieur, un changement de l'état d'esprit d'un lecteur sensible. Ainsi Novalis, cité par Gracq dans *Préférences*, croit-il que la transformation du monde extérieur, la reconquête de l'âge d'or passe d'abord par notre vie intérieure: "Au plus profond de nous-mêmes s'ouvre le chemin qui mène à ces retrouvailles de l'unité perdue: «le chemin mystérieux mène vers l'intérieur. Nous comprendrons le monde quand nous nous comprendrons nous-mêmes» (Novalis)."¹³³ C'est dans *ce* sens que la poésie peut frayer un chemin vers l'âge d'or, en sensibilisant l'homme intérieurement. Pour Gracq, le

¹³¹Jean Carrière, *Julien Gracq qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1986, p. 164.

¹³²*Entretien avec Jean Carrière*, OC, t. II, p. 1250. Voir la citation complète au chapitre II.2.2, p. 62-63.

¹³³Novalis et «Henri d'Otterdingen», *Préférences*, OC, t. I, p. 986.

pouvoir de la poésie ne passe donc pas par le domaine extérieur et social d'une révolte, mais par le changement spirituel qu'elle peut conditionner. Cependant, la confiance gracquienne en la littérature n'en est pas moindre, elle est seulement différente; ainsi, à la fin de "Pourquoi la littérature respire mal", le texte d'une conférence tenue à l'École Normale Supérieure en 1960, Gracq s'adresse directement à ses auditeurs: "Je souhaite - et ce sera mon souhait final - que quelqu'un d'entre vous - puisque parmi vous sans doute certains un jour écriront - pense à restituer à l'homme tel que notre littérature l'exprime ceci d'essentiel qu'aujourd'hui elle l'oublie, et qui est, je crois bien, sa *respiration*."¹³⁴

L'amour, l'autre 'chemin de retour' majeur des romantiques et des surréalistes vers le paradis perdu, garde sa valeur entière dans les textes de Gracq, car "l'amour [...] refuse les servitudes de temps et de lieu"¹³⁵. Dans tous les romans gracquiens, l'amour est présent, mais sous des formes assez variées. Vu l'idéal romantique d'une fusion harmonique entre les deux sexes comme moyen de rétablissement du paradis perdu, la liaison entre Mona et Grange en est peut-être le plus proche: elle reste liée à l'innocence et au plaisir, car Mona incarne le plus clairement l'image de la femme-enfant. L'amour de Christel pour Allan se situe sur le même niveau d'intensité et de pureté, mais il reste inaccompli; à la différence de Mona, Christel représente moins une femme enfantine et charnelle qu'un être spirituel. Tous les autres amours, les autres relations homme-femme sont, tôt ou tard, soumis à la désillusion, voire à la perversion: Heide est violée et meurt; l'amour d'Aldo - en dépit des moments magiques entre Vanessa et lui, notamment à Vezzano - est déçu après coup par la révélation des intrigues de Vanessa; l'image de l'amour de Simon est relativisée par les impressions que le lecteur en obtient à travers ses réflexions; la relation entre la servante-maîtresse et le narrateur dans "Le Roi Cophétua" semble pervertie par l'absence d'une entente spirituelle entre les deux partenaires et, face à

¹³⁴"Pourquoi la littérature respire mal", *ibid.*, p. 881.

¹³⁵*Ibid.*, p. 878.

la présence invisible de Nueil, ressemble plutôt à un rituel réduit au physique. Dans l'ensemble, le mythe de l'amour existe chez Gracq, mais il n'échappe pas non plus à une mise en question - ce qui ne signifie pourtant pas qu'il en résulte une vue pessimiste sur l'amour en général, c'est tout simplement que l'harmonie naïve des couples romantiques, que l'abandon inconditionné de tout d'un Breton pour un nouvel amour ne se retrouvent que de façon modérée et corrigée chez Gracq ou n'apparaissent que par instants. L'amour est ainsi rarement 'heureux', mais en revanche, sert le plus souvent comme moyen d'obtenir quelque chose du partenaire: Vanessa se sert d'Aldo pour réaliser ses projets personnels; Albert se sert de Heide pour trouver son identité à travers la révélation de la féminité et de la sexualité qu'elle apporte. Par conséquent, Gracq fait indirectement allusion au fait qu'il existe le plus souvent un aspect d'abus dans l'amour; l'idéal d'une pureté absolue est ainsi brisé, même s'il souligne: "[...] les valeurs qu'il [Breton] a soutenues sont de celles qui me paraissent toujours valoir de l'être, surtout en ce moment où elles sont négligées: la liberté, l'amour, la poésie - ça n'est pas mal!"¹³⁶

Le mythe de la femme tel que nous l'avons vu est, par nuances, également mis en question par l'écriture de Gracq. Dans l'ensemble, la femme assume tous les rôles romantiques et surréalistes déjà cités: elle est rédemptrice et Mélusine¹³⁷ - fonctions assumées notamment par Heide -, elle est femme-enfant - par exemple Mona, mais aussi Vanessa¹³⁸ -, et initiatrice - notamment la servante-maîtresse; mais en même temps, la

¹³⁶Michel Murat, "Conversation avec Julien Gracq sur André Breton", *Cahier de l'Herne "André Breton"*, éd. Murat, *op. cit.*, p. 25.

¹³⁷Au sujet de la découverte de Heide violée dans la forêt, Fernande Gontier constate: "[...] Albert découvrira par un soir de lune, près d'une source et au milieu d'une nature avec laquelle elle fait corps, Heide entièrement nue, bizarrement éclaboussée de sang «comme les pétales d'une fleur vive, son ventre et ses cuisses ouverts». Nous touchons de très près au mythe de Mélusine, qui s'éclaire ici d'une nouvelle lumière: Il ne représente pas simplement l'horreur devant la métamorphose inconnue de la femme mais aussi la révélation sexuelle à laquelle se mêle la terreur de trop connaître." (Fernande Gontier, *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux-guerres (1919-39)*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 116.)

¹³⁸Ainsi Aldo, qui observe Vanessa sortant de son bain, la décrit de la façon suivante: "De toute évidence, elle se croyait seule. Elle sortait de son bain et n'avait passé qu'un large pantalon de marin et une courte veste échancrée qui laissait ses bras nus. Elle tordait maintenant ses cheveux humides [...]. Elle tenait ses épingles dans sa bouche serrée, qui baignait tout le visage tendu d'une soudaine onde d'enfance; dans son innocence ambiguë et son application maniaque d'écolière, on eût dit que cette bouche abandonnée, si

femme gracquienne est victime - Heide et Christel, victimes de violence respectivement d'un amour malheureux -, et intrigante, notamment Vanessa. Ainsi la femme est-elle non seulement associée à des valeurs positives comme la vie, l'amour en tant qu'union et rédemption, mais aussi à la malédiction, à la fatalité et à la mort. La femme apparaît tel un être complexe, mystérieux; sa complexité n'admet la clarté que par moments. Certes, le rôle de la femme dans les textes de Gracq est important, mais il faut néanmoins dire que l'auteur ne lui porte pas la même adoration et glorification démesurées que les surréalistes; Andrée Douchin-Shahin constate par exemple que parmi certains thèmes favoris des surréalistes, Gracq rejette "the glorification of woman"¹³⁹. En ce qui concerne les récits de Gracq, il faut plutôt parler d'un respect profond; la femme est présentée comme dotée de capacités extraordinaires, mythiques, mais en tant que telle, elle n'est pas occultée.

L'image de la femme dans l'œuvre de Gracq est pourtant beaucoup plus complexe qu'il n'est permis d'analyser dans le cadre de ce travail. À l'exemple des fragments critiques de Gracq, Élisabeth Cardonne-Arlyck¹⁴⁰ montre de manière pertinente combien cette image est ambiguë. D'un côté, il y a des exemples "participant de la misogynie la plus convenue"¹⁴¹ chez Gracq; de l'autre côté, il y a un domaine féminin tellement occulté et protégé qu'il ne perce que très rarement dans ses textes. Ce domaine est lié à l'image de la ménagère: "Nombreux sont les fragments derrière lesquels, jamais rejointe, une ménagère silencieuse se tient: ce sont tous ceux qui rêvent de vie domestique, de demeure, d'arrêt."¹⁴² Cette image de la ménagère se trouve en relation profonde avec le souvenir de la mère de l'écrivain: "La ménagère est, pourrait-on dire, une mère qu'on ne charge pas de fantasmes: la mère de Gracq, par exemple, dont ni les textes ni les entrevues ne révèlent

crûment à son affaire, *tirait la langue*, vivait avec une intensité de fleur carnassière dans le seul geste aveugle de happer et de retenir." (*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 676.)

¹³⁹Andrée Douchin-Shahin, "The doubles in Julien Gracq's *Au château d'Argol*", *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 8, n° 2, Spring 1984, p. 274.

¹⁴⁰"Lectrice de Gracq", *Julien Gracq 2 - un écrivain moderne*, rencontres de Cerisy (24-29 août 1991), éd. Murat, *op. cit.*, p. 45-62.

¹⁴¹*Ibid.*, p. 55.

¹⁴²*Ibid.*, p. 58.

presque rien."¹⁴³ Peut-être est-ce à cause de cela que d'habitude, on ne tient pas vraiment compte de cette autre image de la femme gracquienne: "Si la mère, comme la ménagère, demeure indescriptible, c'est peut-être qu'elle occupe une place trop proche, trop semblable."¹⁴⁴

Comme chez les romantiques et les surréalistes, la femme gracquienne se trouve, du moins en partie, également liée au mythe de l'androgynie. Mais, comme Fernande Gontier écrit, c'est moins elle-même qui porte des traits androgynes: elle a plutôt la fonction de révéler à l'homme sa double nature. Ceci est notamment le cas dans *Au château d'Argol* où Heide a pour tâche de révéler à Albert sa dualité et, à travers sa mort, de le reconduire à l'unité originelle, à l'androgynie primordial: "Le suicide de Heide et le meurtre-suicide d'Albert-Herminien sur lesquels se termine le récit ne sont que l'aboutissement d'une seule destinée qui réunit, à la limite extrême de la vie et du possible, l'homme à la femme par la réalisation du mythe de l'androgynie primordial."¹⁴⁵ Pourtant, *Au château d'Argol* reste le seul roman où l'androgynie se présente dans une conjonction aussi claire, de même qu'il reste le seul récit où les mythes de la malédiction et de Satan, tels on les trouve dans le roman noir, sont appliqués. Dans les textes ultérieurs, la malédiction change de caractère, elle se révèle plutôt sous forme d'intrigues humaines ainsi que d'une fatalité qui semble entraîner le protagoniste, par exemple dans *Le Rivage des Syrtes*.

Dans l'ensemble, il est évident que la notion générale du mythe et le recours aux mythes romantiques jouent un rôle important dans l'œuvre de Gracq. En principe, toute son écriture est imprégnée par des mythes, et, il faut bien le dire, par *toutes sortes* de mythes. Quand, dans l'"Avant-propos" du *Roi pêcheur*, il refuse les mythes antiques et les mythes chrétiens, quand il prône les mythes médiévaux tels le mythe de Tristan et le

¹⁴³*Ibid.*, p. 55.

¹⁴⁴*Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁵Gontier, *op. cit.*, p. 119.

mythe du Graal comme des "histoires «ouvertes»"¹⁴⁶, sa pratique d'écriture se trouve pourtant en contradiction avec ce programme personnel; effectivement, Gracq se sert aussi bien de mythes antiques et chrétiens que de mythes médiévaux¹⁴⁷. On peut constater une ambiguïté semblable au sujet de l'emploi de certains mythes romantiques - nous en avons vu les brisures auparavant -, due peut-être à un certain scepticisme de la part de Gracq. Ce scepticisme se révèle également face au mythe moderne dont la création était envisagée par les surréalistes et qu'Aragon thématise dans *Le paysan de Paris*. Dans *André Breton*, Gracq croit encore en la possibilité de cette création, essentiellement à travers le mythe personnel créé autour de Breton:

C'est vraisemblablement sur ce plan du mythe que pourra un jour le plus valablement [...] se situer la contribution de Breton à la poésie et à la connaissance de notre époque. On peut déjà le deviner à la fascination [...] que son personnage exerce, et que ne peuvent justifier et de bien loin - il faut aujourd'hui le reconnaître - les conquêtes mal assurées et sans cesse remises en question auxquelles a abouti son mouvement.¹⁴⁸

En revanche, en 1998, Gracq constate: "Je suis sceptique à l'idée de construction d'un mythe moderne. Le mythe est quelque chose qui apparaît: qui est fait tout d'un coup, mais sans qu'on voie comment il se faisait. Vouloir créer un mythe est une entreprise sans espoir."¹⁴⁹ Le scepticisme qui détermine cette constatation ne touche certainement pas au statut quasi mythique atteint par Breton, ni aux espoirs profonds que les romantiques et les surréalistes ont attachés à la reprise de mythes dans leurs textes. Le désir de repoétiser la

¹⁴⁶"Avant-propos" du *Roi pêcheur*, OC, t. I, p. 329.

¹⁴⁷Au sujet des références chrétiennes chez Gracq, voir par exemple Robert Couffignal, "La Bible dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq", *Julien Gracq, visages d'une œuvre*, actes du colloque d'Angers (21-24 mai 1981), réunis par Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1981, p. 27-39; concernant les mythes antiques, Oskar Roth dévoile notamment le rôle du mythe d'Hermès dans les textes de Gracq (*op. cit.*).

¹⁴⁸*André Breton*, OC, t. I, p. 470.

¹⁴⁹Murat, "Conversation avec Julien Gracq sur André Breton", art. cit., p. 24.

vie à travers quelques unes des images les plus anciennes de l'humanité concerne aussi bien Gracq que les surréalistes et les romantiques. Mais encore une fois, Gracq fait preuve d'une position individuelle par rapport à l'emploi qu'il fait des mythes, adaptant ces images à son écriture personnelle.

III. L'image de la littérature allemande dessinée par Gracq

1. Le domaine de la littérature allemande

Le chapitre au sujet de la culture germanique de Julien Gracq (I.1) nous a montré l'étendue des connaissances dont l'écrivain dispose par rapport à l'Allemagne. L'intérêt de Gracq se tourne aussi bien vers la musique, la philosophie, l'histoire et la politique que vers l'art et le cinéma allemands. Cependant, la littérature reste au centre de ses préoccupations et de ses commentaires concernant le pays voisin. Elle est l'objet de réflexions très diverses, oscillant entre le refus et l'approbation, l'ironie et l'enthousiasme - mais jamais neutres. Gracq ne parle que de ce qui le touche, d'une manière ou de l'autre; les lectures qui l'ont laissé indifférent, les livres et auteurs allemands sans intérêt particulier pour lui restent en dehors de son œuvre. Mais peut-être cela vaut-il également pour des livres qui l'ont profondément ému. Par conséquent, il est difficile, sinon impossible de cerner toutes ses lectures allemandes; mais il est sûr que Gracq connaît plus d'œuvres qu'il n'indique¹. Apparemment, ce silence concerne avant tout la littérature moderne - et plus que toute autre celle de l'après-guerre - pour laquelle le penchant de Gracq semble être plutôt faible, aussi bien en Allemagne qu'en France². Certes, Gracq a lu certains écrivains du vingtième siècle, parmi eux Bertolt Brecht, Robert Musil, Stefan Zweig, Vicki Baum, Thomas Bernhard, Günter Grass, Christa Wolf, Hermann Hesse, Patrick Süskind, Heinrich Böll et Hermann Broch, mais le plus souvent sans être passionné par leur écriture. Brecht, Musil, Bernhard, Böll et Süskind l'ont même ennuyé, et la lecture de Broch a

¹C'est ce que Michel Murat suppose, aussi: "Certes Gracq, qui lit beaucoup, a dû lire *Le Tambour*, des romans de Böll, et bien d'autres sans doute (pas Uwe Johnson) [...]." (Michel Murat, "L'herbier et la prairie. Réflexions à propos d'Ernst Jünger et de Julien Gracq", *Études Germaniques*, octobre-décembre 1996, p. 807-808.)

²Gracq n'y trouve pas le sentiment de "oui" si important pour lui, ce sentiment qui le fait tant aimer le romantisme allemand et en particulier les œuvres de Novalis (voir *l'Entretien avec Jean Carrière*, OC, t. II, p. 1250). C'est surtout dans *Le Surréalisme et la littérature contemporaine* (OC, t. I, p. 1009-1033) qu'il oppose la littérature de l'après-guerre à ce qu'il estime dans le surréalisme et le romantisme.

été abandonnée en route. Quant à Stefan Zweig, son écriture 'n'accroche pas' - pour Gracq, ses œuvres sont intéressantes, mais trop conventionnelles pour passionner; elles font partie de la 'bonne littérature', mais ne le bouleversent pas, car Gracq cherche en vain un centre en elles. De même, des auteurs modernes comme Walter Benjamin et Peter Handke, bien présents en France, n'ont pas éveillé l'intérêt de Gracq. En revanche, il a apprécié la lecture de Vicki Baum, de Hesse, Grass et Wolf. Il s'est également intéressé à Stefan George et Paul Celan, mais s'est borné à regarder leurs poèmes dans l'*Anthologie bilingue de la poésie allemande* de la Pléiade.

Dans l'ensemble, le goût des préférences personnelles de Gracq ne s'oriente pas vers les courants littéraires de l'après-guerre, parmi lesquels notamment la *Gruppe 47* a exercé une influence considérable. En revanche, il conduit à une accentuation significative du choix effectué par Gracq à l'intérieur de la littérature allemande: il mentionne en premier lieu des écrivains romantiques et classiques, ainsi que quelques auteurs du vingtième siècle. Ni la littérature allemande très ancienne ni la très récente n'occupent une position visible dans son œuvre³. Considérant ce partage, on peut supposer que c'est non seulement à l'égard de la littérature française que le cœur de Gracq est avant tout attaché au dix-neuvième siècle, mais aussi par rapport à la littérature allemande, à l'exception de son penchant pour Jünger⁴. Indiscutablement, son intérêt principal se dirige vers la littérature romantique et les courants philosophiques et musicaux liés à elle: des auteurs comme Novalis et Kleist, des philosophes comme Hegel et Nietzsche, un musicien comme Wagner se trouvent au centre des préoccupations gracquiennes et sont devenus constitutifs de sa poétique. En ce qui concerne le classicisme et le vingtième siècle, pour Gracq, ils semblent s'incarner en Goethe et en Ernst Jünger. Il existe donc une sorte de focalisation sur les 'maîtres' et les 'génies', des représentants principaux de la culture allemande. Sans

³Pourtant, il connaît sans aucun doute le *Parzival* (1200/10) de Wolfram von Eschenbach, œuvre à laquelle Gracq a recours comme source d'inspiration pour *Le Roi pêcheur* (voir chapitre I.3 et les "Notes" de Bernhild Boie, OC, t. I, p. 1266-1267).

⁴Pourtant, Jünger lui-même est plus proche du dix-neuvième siècle que du vingtième; il ne s'intéresse pas aux courants littéraires de l'après-guerre.

doute l'intérêt de Gracq pour ces artistes a-t-il en partie été guidé - le rôle médiateur du surréalisme concernant sa découverte de la littérature romantique allemande a été décrit auparavant (chapitre II). S'y ajoutent des découvertes fortuites comme celle de Jünger, mais aussi l'élément de 'l'inévitable': comment plonger dans la littérature allemande sans lire Goethe, comment l'ignorer? Mis à part ces influences, ce qui est dévoilé au lecteur de la relation gracquienne avec la littérature allemande témoigne d'une implication largement personnelle: la lecture se révèle comme une affaire privée à laquelle le public, jusqu'à un certain degré, obtient le droit de participer, elle est un élément essentiel et constant de la *vie*. Le choix de Gracq ainsi que son attitude par rapport à la lecture sont donc entièrement subjectifs, totalement opposés à une position scientifique: sans ambages, Gracq dit ce qu'il pense de ce qu'il a lu. Cette attitude ne laisse pas de place à l'indifférence ou à l'hypocrisie, mais fait preuve d'une grande sincérité. Cela devient évident quand on compare les positions de la critique littéraire avec la réception gracquienne.

Dans l'ensemble, il est difficile de se libérer de l'impression que Gracq, d'une certaine façon, considère la littérature allemande comme une curiosité, et parfois même comme l'expression de plusieurs caractéristiques généralement attribuées à l'Allemagne et aux Allemands (on peut aussi bien parler de clichés)⁵. Les commentaires de Gracq au sujet de la littérature allemande sont toujours d'autant plus sincères que la dimension de ses rencontres personnelles avec l'Allemagne y joue, aussi. Au cours de ces rencontres, Gracq s'est construit une certaine image du pays, rapiécée d'impressions datant de la guerre, de plusieurs voyages et d'amitiés, notamment de celle avec Jünger⁶. Inévitablement, cette image a influencé et déterminé ses lectures et ses commentaires; Kleist et Arnim en peuvent servir d'exemple: chez eux, Gracq retrouve les racines du nationalisme, exprimés notamment à travers le

⁵Ici, on peut se référer à l'exemple de Kleist: ainsi le ton et l'atmosphère de *Penthesilea* sont-ils pour Gracq significatifs d'une envie guerrière propre au peuple germanique. Voir "Le Printemps de Mars", *Préférences*, OC, t. I, p. 971, et l'*Entretien sur "Penthesilée"*, *ibid.*, p. 1121.

⁶Michel Murat montre bien que Gracq ne connaît qu'un certain côté de l'Allemagne (voir "L'herbier et la prairie. Réflexions à propos d'Ernst Jünger et de Julien Gracq", *art. cit.*).

statut du junker prussien, qui aurait mené à la catastrophe de la guerre. Mais à l'inverse, on peut aussi bien supposer que ce sont les *lectures* préalables qui, de temps en temps, ont causé une correction de certaines impressions acquises et fixées dans l'esprit. Pourtant, le poids des expériences historiques reste présent d'une manière sous-jacente, à l'origine d'une certaine distance. Indiscutablement, cette distance repose aussi bien sur le facteur linguistique; Gracq lui-même écrit que le fait de ne pas savoir l'allemand équivaut parfois à un obstacle, à un renoncement involontaire concernant le plaisir de la lecture et la capacité de juger un texte. Pour Gracq, le style de certains écrivains - notamment de grands poètes comme Hölderlin - ne passe pas en français; il est convaincu du fait que meilleure une littérature est, plus elle est attachée à la langue dans laquelle elle est écrite⁷. C'est un aspect que Gracq regrette beaucoup et qui l'empêche de franchir un certain seuil dans ses lectures. Dans un même sens, Gracq dit au sujet de Novalis: "[...] pour se convaincre tout à fait qu'il est un grand poète, il faudrait savoir l'allemand."⁸ Le problème s'est avant tout posé quand Gracq a entamé une nouvelle traduction de *Penthesilea* qui, finalement, est devenue une "réécriture poétique" du travail effectué par Roger Ayrault, publié en 1938⁹.

Malgré le fait que Gracq a reçu la plupart des textes allemands à travers le filtre de la traduction, il saisit leur qualité et leur ton avec une grande justesse, car il dispose lui-même de "l'affinement de l'oreille au *timbre* de la voix"¹⁰ qu'il croit indispensable à celui qui critique un texte littéraire. Chez un certain nombre d'écrivains romantiques allemands, Gracq trouve ce ton, ce "*timbre* de la voix" auquel il est sensible - d'autant plus que ce ton est lié à une idéologie par laquelle il se sent attiré. À ces écrivains, et parmi eux surtout à Novalis et Kleist, Gracq attribue une position privilégiée dans son œuvre; pour lui, ils représentent l'esprit du mouvement romantique allemand. En

⁷De ses propres textes littéraires, Gracq dit ainsi: "Mon souhait - irréalisable - aurait été [...] qu'ils tiennent tellement à la langue qu'ils en soient pratiquement intraduisibles." (Carrière, *Julien Gracq qui êtes-vous?*, op. cit., p. 142.)

⁸*Lettrines*, OC, t. II, p. 204.

⁹Voir la "Note" de Bernhild Boie, OC, t. I, p. 1434.

¹⁰"Pourquoi la littérature respire mal", *Préférences*, *ibid.*, p. 859.

revanche, d'autres écrivains importants du romantisme allemand ne trouvent que relativement peu de considération, par exemple Jean Paul, Tieck et E.T.A. Hoffmann. Pourtant, on n'a pas l'impression que Gracq a seulement une connaissance partielle du romantisme allemand, même s'il faut avouer que son évaluation des auteurs tend parfois à la généralisation. Cette impression est certainement due au fait que Gracq illustre un essai comme "Novalis et «Henri d'Ofterdingen»" en mentionnant des précurseurs originaux et des figures marginales et assez curieuses du romantisme allemand, en y mélangeant des anecdotes - qu'il dessine tout un tableau qui est loin de laisser le lecteur sur sa faim. Ici, Gracq semble avoir rassemblé des connaissances partielles et les avoir mis ensemble pour un portrait général du premier romantisme allemand, basé sur un fondement de textes assez large. Néanmoins, il s'agit d'impressions subjectives qui sont données, fondées sur un choix fait par Gracq, aussi bien par rapport à la littérature romantique qu'à la littérature allemande en général; et souvent, il parle de certains auteurs et d'éléments de leur écriture en aboutissant à des conclusions qui peuvent paraître superficielles.

L'influence d'Albert Béguin et de Ricarda Huch sur l'image gracquienne du romantisme allemand a été décrite auparavant (chapitres I.2.1 et I.2.2), ainsi que l'importance de la rencontre avec le surréalisme (II.2.1). L'ascendant de ces trois sources se révèle clairement quand on regarde ce que Gracq écrit sur Achim von Arnim. Arnim peut servir d'exemple pour une méthode peu ordinaire de considérer la littérature (romantique) allemande, appliquée par Gracq, une méthode qui est déterminée par un mouvement de rapprochement à des sources inspiratrices et de prise de distance par rapport à ces sources. Tout d'abord, l'évaluation gracquienne d'Arnim est en relation avec l'opinion de Breton: les premiers commentaires de Gracq au sujet d'Arnim se trouvent dans *André Breton* où Gracq recourt justement à l'"Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim". Gracq y reconnaît la signification capitale qu'Arnim prend dans la réflexion de Breton, sa position clé d'ancêtre du surréalisme

parmi d'autres écrivains romantiques¹¹. Mais au cours du développement de sa propre écriture, en s'éloignant au fur et à mesure du surréalisme, Gracq montre une certaine distance par rapport à Arnim. Tout en respectant et accentuant l'estime de Breton pour cet écrivain, il paraît moins fasciné, plus objectif. Pourtant, quand il s'agit de l'évaluation littéraire d'Arnim qui, chez Gracq, ne se réfère pas aux *Contes bizarres* dans leur ensemble, mais seulement aux *Majoratsherren* (*Les Héritiers du Majorat*), la seule nouvelle qu'il estime véritablement, le commentaire gracquien reste proche de l'avis de Breton. Comme lui, Gracq en estime "l'odeur entêtante d'une Allemagne médiévale conservée presque intacte en plein dix-huitième siècle", les éléments grotesques et nécromants, "la singularité du fantastique"¹². Et tout comme Breton, Gracq dresse un parallèle par rapport à Hoffmann en soulignant le fait que même dans ses contes, on ne trouverait pas le même goût d'étrangeté et de bizarrerie¹³. Comparé au commentaire de Breton, ce jugement est très modéré et plutôt proche de Béguin qui reste assez neutre¹⁴. Breton, par contre, va jusqu'à accuser Hoffmann d'avoir pillé dans les contes d'Arnim, tandis que Gracq, lui, n'est pas impliqué sur le plan idéologique. Il éprouve une certaine distance vis-à-vis d'Arnim; pour lui, il est *un* écrivain romantique allemand, mais non pas le nec plus ultra du romantisme. Par conséquent, le commentaire de Gracq gagne dans l'ensemble un ton tout à fait personnel et s'éloigne des éloges de Breton et de Béguin. En outre, il établit une relation entre une situation narrative du conte, la vue lointaine du protagoniste sur une scène muette qui se déroule derrière la fenêtre de la maison d'Esther en face, et les souvenirs personnels liés à la rue Gay-Lussac où Gracq a fait une expérience tout à fait semblable:

¹¹André Breton, *ibid.*, p. 459 et p. 489.

¹²*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 711.

¹³"[...] (même dans Hoffmann on ne retrouve pas cette odeur *sui generis* de siècles moisiss sur pied)." (*Ibid.*)

¹⁴"Hoffmann, lui-même, n'a pas atteint à cette qualité de merveilleux [...]." (Béguin, *op. cit.*, p. 350.)

En regardant à travers leurs fenêtres sans rideaux les cinq ou six habitants de l'appartement qui me faisait face passer de pièce en pièce, se regrouper, se séparer incompréhensiblement, mimer soudain tout seuls un aparté fantomatique, j'ai eu souvent le sentiment que la suppression d'une des manifestations constitutives de la vie (ici la voix et le son) livrait le théâtre humain à une sorte de dérive pathétique, contre laquelle ses acteurs luttent, comme on lutte parfois en rêve, à la poursuite vaine d'une rationalité perdue, soudain infiniment plus fragile qu'on ne l'imagine communément.¹⁵

L'irrationnel évoqué par Arnim, Gracq le retrouve dans sa vie et dans ses rêves. Il lui devient donc possible de voir une relation très claire entre la littérature romantique et la réalité vécue, elle-même pourvue de phénomènes étranges, de comprendre ce que Arnim a voulu exprimer en créant une telle scène, quasiment annonciatrice des films muets du début du siècle: le glissement presque imperceptible du réel à l'irréel. Dans les *Majoratsherren*, Gracq retrouve le "désarroi onirique en quête d'un ordre intelligible hors de sa portée"¹⁶ propre au rêve, quelque chose de personnel et d'intime. On remarque ici deux aspects essentiels concernant sa relation avec la littérature allemande en général, liés l'un à l'autre: une lecture devient particulièrement intéressante pour Gracq quand il y trouve des idées ou des impressions insolites¹⁷, parfois liées à sa vie, provoquant une prise de position. L'essentiel est donc de pouvoir déceler un lien entre littérature et vie, car la littérature *est* une part de la vie, rien d'abstrait. Pour lui, elle n'a jamais le caractère d'objet que la science littéraire lui attribue. Quant à Breton, il maintient également un lien inébranlable entre vie et littérature; notamment dans l'essai sur Arnim, l'identification de Breton avec son sujet d'étude est très significative. Chez Breton et chez Béguin, Gracq reconnaît une attitude

¹⁵*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 712. Dans le chapitre IV.2.1, nous allons voir une scène semblable. Le regard par la fenêtre sur une scène muette qui se déroule en face est un thème qui surgit à plusieurs reprises dans les textes gracquiens, par exemple dans *Lettrines 2* (OC, t. II, p. 254-256 et p. 377), dans "Le Roi Cophétua" (*ibid.*, p. 506) et dans la *Préface* à "*Rose au cœur violet*" de Nora Mitrani (*ibid.*, p. 1150).

¹⁶*En lisant en écrivant*, *ibid.*, p. 712.

¹⁷Pour les surréalistes, notamment pour Breton, rien de vécu ne semble vraiment important s'il ne peut pas être transposé dans le domaine du rêve et être transformé ensuite.

identique, de sorte que son jugement au sujet d'Arnim est largement imprégné par l'opinion de ces deux auteurs. Le fait que Gracq reprend un élément fondamental du champ lexical de Béguin qui, lui, attribue à Arnim toutes les notions hivernales du froid, du polaire, de la glace, etc., en constitue un signe sans équivoque: ainsi Gracq parle-t-il du "pathétique glacial des *Héritiers du Majorat*"¹⁸. L'oxymore choisi par Béguin est encore plus fort: il parle de la "panique glaciale"¹⁹ du conte. À la fois proche de Breton et de Béguin dans son commentaire, Gracq s'éloigne pourtant d'eux et aboutit à un jugement tout à fait personnel quand il utilise l'image de la route, récurrente dans son œuvre, pour décrire ce qui le surprend dans les *Majoratsherren*:

[...] j'y suis rendu sensible non à ce qu'on s'y éloigne peu à peu, comme dans le fantastique traditionnel, des chemins coordonnés du réel, mais plutôt au fait qu'à peine quittée par accident la grand'route de la vie normale, il apparaît brusquement impossible de la rejoindre.²⁰

De surcroît, il souligne son opinion personnelle quand il critique l'utilisation de "procédés de terreur plus traditionnels"²¹, gâchant la particularité du "désarroi onirique" si bien évoqué par Arnim. Ici, Gracq va beaucoup plus loin que Béguin, qui se contente de faire allusion au fait que le conte d'Arnim n'appartient pas au meilleur de ce que celui-ci aurait écrit²², et s'oppose complètement à Breton qui ne voit aucun défaut dans les contes d'Arnim et lui attribue justement le mérite de ne jamais glisser dans le genre ordinaire des histoires de fantômes. Par conséquent, le commentaire de Gracq au sujet d'Arnim se distingue par une prise de distance fine, mais claire par rapport aux idées avancées par Béguin et Breton. Comme eux, il a conscience de l'importance et de la particularité d'Arnim, mais bien que celui-ci soit de nos jours reconnu comme l'un des romantiques allemands les plus originaux, Gracq renonce à

¹⁸*En lisant en écrivant, ibid.*, p. 712.

¹⁹Béguin, *op. cit.*, p. 354.

²⁰*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 712.

²¹*Ibid.*

²²Béguin, *op. cit.*, p. 353.

en faire des éloges enthousiastes. En assumant cette position, Gracq se trouve sur un niveau de réception modérée dont la critique allemande s'est généralement éloignée. Actuellement, Arnim semble être plus contesté que jamais; les opinions critiques couvrent toute l'échelle entre le refus, souvent lié au reproche d'une attitude réactionnaire et antisémite, et l'enthousiasme sur le statut particulier, l'originalité de l'écrivain. L'œuvre d'Arnim prête à la contradiction, aux réactions extrêmes - Gracq, lui, n'en est pas atteint. Déjà de son vivant, Arnim se voit, par rapport à ses ouvrages, confronté à l'incompréhension et au refus de ses contemporains. Hormis quelques exceptions, son écriture reste dans l'ombre et ne devient jamais vraiment populaire²³. Dans le paragraphe enthousiaste sur Arnim qui figure dans *Die romantische Schule* (*De l'Allemagne*, 1835), Heine se demande pourquoi Arnim n'a jamais atteint la même popularité qu'un Hoffmann, Novalis ou Tieck. Ses réflexions le mènent vers la conclusion: "Etwas fehlte diesem Dichter, und dieses Etwas ist es eben, was das Volk in den Büchern sucht: das Leben."²⁴ Pour Heine, Arnim est le poète de la mort par excellence - une opinion contestée par la suite, entre autres par Breton. La critique littéraire plus récente voit la raison de la position particulière d'Arnim dans son style narratif frappant - c'est l'un des sujets de discussion préférés, pour les uns signe du caractère extraordinaire et sophistiqué de l'écriture arnimienne²⁵, pour les autres la preuve de ses limites en tant que poète²⁶. S'y ajoute la problématique du nationalisme et de l'antisémitisme qui fait qu'une partie de la critique continue de voir en Arnim un auteur conservateur et régressif, tandis que la plupart des critiques essaient de prendre

²³Parmi ces exceptions, il faut nommer *Des Knaben Wunderhorn* (1806 et 1818) (*Le cor merveilleux de l'enfant: vieilles chansons allemandes*) et la nouvelle *Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau* (*L'Invalide fou*, 1818).

²⁴Heinrich Heine, *Die romantische Schule, Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, éd. Manfred Winfuhr, Düsseldorf, Hoffmann und Campe, t. VIII, 2, 1979, p. 209. ["Pourquoi le public allemand négligea-t-il Arnim, un écrivain dont l'imagination était si vaste et embrassait tant de choses, dont l'âme était empreinte d'un sentiment si profond, et qui possédait à un si haut degré le don de peindre? Quelque chose manquait à ce poète, et ce quelque chose était justement ce que le public cherche dans les livres, la vie." (Heine, *De l'Allemagne*, *ibid.*, p. 419.)]

²⁵Par exemple pour Werner Vordtriede, "Achim von Arnim", *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*, éd. Benno von Wiese, Berlin, Erich Schmidt, 1971, p. 253-279.

²⁶Voir par exemple l'article "Achim von Arnim", *Romantik*, éd. Kollektiv für Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen, Berlin, Volk und Wissen (Volkseigener Verlag Berlin), 1980, 4^{ème} édition, p. 275-293.

position par rapport à ce problème en restant convaincus de la modernité du poète, en refusant de le classer parmi les écrivains antisémites²⁷. L'écriture d'Arnim pose donc tout un nombre de problèmes et exige un certain effort de la part du lecteur, car il ne s'agit pas d'une lecture facile et détendante. Gracq, lui, ne se réfère à aucun des aspects principaux dont la critique est occupée - le style, la modernité, le problème idéologique -, contrairement à Breton et Béguin qui soulignent justement sa signification pour la littérature moderne. Pour Gracq, ce n'est que l'impression personnelle qui compte, sa critique littéraire est à priori non scientifique; en revanche, il y a une formation de thèses individuelle chez lui, ainsi que la capacité de donner en quelques phrases une impression générale d'un auteur. Ici, il se trouve encore en parenté avec Breton qui conçoit sa propre idée du fantastique à l'occasion de son essai sur Arnim.

C'est avec une brièveté encore plus remarquable, comparée à leurs positions essentielles à l'époque romantique, que Gracq traite Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann, Jean Paul et Ludwig Tieck, tous des piliers du romantisme allemand. Indiscutablement, ces écrivains jouent un rôle presque secondaire pour Gracq, face à Novalis, Kleist ou Hölderlin. En dépit du fait que Gracq a lu une partie de leurs œuvres (voir I.1), il n'en parle presque pas; il ne mentionne ni les poèmes de Brentano, ni les textes des trois autres²⁸, mais seulement leurs fonctions et leur statut littéraire parmi les romantiques. En ce qui concerne Brentano, coauteur de l'anthologie *Des Knaben Wunderhorn* (*Le cor merveilleux de l'enfant: vieilles chansons allemandes*), Gracq ne le considère même pas dans son rôle de poète sérieux, mais le mentionne seulement en tant que "greffier parodique des visions de la nonne Catherine Emmerich"²⁹, dans un état ridicule qui illustre le déclin de l'époque romantique en

²⁷Par exemple Ludwig Völker dans son article "Naturpoesie, Phantasie, Phantastik. Über Achim von Arnims Erzählung «Isabella von Ägypten»", *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, éd. Ernst Ribbat, Königstein/Ts., Athenäum, 1979, p. 114-137.

²⁸À l'exception du titre d'une nouvelle de Tieck (mais qui ne figure qu'en sa fonction de titre), *Le Vieux Livre et le Voyage aux horizons bleus* (*Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein*). ("Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 996.)

²⁹*Ibid.*, p. 998.

Allemagne; Gracq ironise en même temps sur le christianisme fervent dont l'œuvre de Brentano est imprégnée. En revanche, à Hoffmann, Jean Paul et Tieck, il attribue une certaine valeur littéraire et reconnaît leur position dans le cercle des romantiques. En ce qui concerne Hoffmann, sa mise en relation avec Arnim a déjà été indiquée; Gracq le nomme en même temps que Stendhal, en disant que chez celui-ci et dans le *Don Juan* de Hoffmann, il y aurait "une porte de communication directe avec le théâtre"³⁰. Dans les *Carnets du grand chemin*, Gracq appelle l'Allemagne romantique "la Germanie de Goethe et de Hoffmann"³¹, démontrant sa polarisation entre le classicisme finissant et le 'chaos' romantique. Hoffmann est donc bel et bien perçu comme l'un des représentants les plus importants du mouvement romantique, mais, mis à part la remarque au sujet du *Don Juan*, ne compte pas en tant que narrateur, bien qu'il soit sûr que Gracq connaît au moins quelques uns de ses contes. En ce qui concerne Jean Paul, Gracq le voit comme l'un des auteurs exemplaires de l'"anomalie germanique dans la manière de conduire un récit", aussi bien présente chez un romantique comme lui que chez un Thomas Mann. Cependant, cette remarque n'est pas précisée par rapport à un certain texte de Jean Paul, elle garde un caractère général, car Gracq considère cette "anomalie germanique" comme un phénomène presque courant dans la littérature allemande. Tieck, lui, ne semble avoir de l'importance que par rapport à Novalis qu'il a admiré et dont il a conservé une partie de l'œuvre après sa mort. Cinq des six passages sur Tieck sont intégrés dans l'essai sur Novalis, dont deux qui créent une relation directe entre ces deux auteurs³². Hormis cela, il apparaît tel le "Tieck vieilli et désabusé"³³ décrit par Ricarda Huch, et celui qui exprime tout l'optimisme du mouvement romantique en Allemagne, justement dans ce qu'il "nommera si bien un Voyage aux horizons bleus"³⁴. La nouvelle elle-même n'est pas commentée. On peut donc résumer: rien de l'enthousiasme débordant qui se trouve notamment chez Béguin

³⁰*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 757.

³¹*Carnets du grand chemin*, *ibid.*, p. 1095.

³²"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 987 et p. 991.

³³*Ibid.*, p. 998.

³⁴*Ibid.*, p. 996.

quand il parle de ces quatre auteurs romantiques, aucun signe d'une véritable implication personnelle comme au sujet de Novalis ou de Kleist. Même si Gracq ne refuse pas leur art narratif et s'intéresse sans aucun doute à certains éléments de leurs œuvres, ce ne sont pas *ses* auteurs, ils ne font pas partie des *ses* préférences. Peut-être lui semblent-ils trop conventionnels, trop populaires - en ce qui concerne Hoffmann, c'est justement ce que Breton et les surréalistes lui reprochent. Mais peut-être faut-il encore tenir compte d'un autre aspect: d'une sorte d'histoire de la réception chez Gracq qui mettrait particulièrement en valeur les premiers textes allemands qu'il a lus, donc d'un aspect chronologique.

Quant à la critique allemande, elle souligne l'importance de chacun de ces quatre auteurs qui n'apparaissent que fugitivement dans l'œuvre gracquienne. En ce qui concerne Hoffmann et Jean Paul, cela n'a pas toujours été le cas. Ainsi la célébrité de Hoffmann a-t-elle été très grande de son vivant, mais subi une chute après sa mort - un moment où on l'a attaqué avec véhémence³⁵. Néanmoins, sa gloire s'est répandue à travers toute l'Europe, tout d'abord en France où il a été apprécié comme 'poète fantastique'. Depuis un siècle environ, Hoffmann ne manque dans aucune des nombreuses histoires de la littérature allemande, il est officiellement reconnu comme l'un des représentants les plus importants du romantisme allemand. Comme beaucoup d'autres poètes, il a été interprété de travers par les national-socialistes qui lui ont attribué un caractère particulièrement 'allemand'³⁶. Aujourd'hui, on estime plutôt les traits européens de son œuvre, se manifestant à travers les traces d'influences de la

³⁵Notamment Goethe, Hegel, Jean Paul et Börne. Voir Hartmut Steinecke, "Warum Hoffmann? Zur Einführung in das Symposium", *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, éd. Hartmut Steinecke, Franz Loquai, Steven Paul, Berlin, Erich Schmidt, t. I, 1993, p. 15.

³⁶"In Epochen, in denen man die Romantik als etwas besonders Deutsches betrachtete, und die Musik als den Kern deutscher Kultur, wurde Hoffmann vor allem als Schöpfer der «urromantischen» Kreisler-Gestalt und der musikalischen Erzählungen hochgeschätzt." (*Ibid.*, p. 14.) [Aux moments où l'on considérait le romantisme comme quelque chose de particulièrement allemand et la musique comme le centre de la culture allemande, Hoffmann était avant tout estimé en tant que créateur du personnage 'archiromantique' de Kreisler et des contes musicaux.]

littérature européenne qui se trouvent dans son écriture³⁷. On les perçoit comme des signes d'intertextualité qui créent des relations communicatives entre les différentes littératures européennes. En outre, la critique continue d'accentuer l'originalité de Hoffmann, se traduisant à travers sa fantaisie, sa capacité de découvrir l'insolite dans la vie quotidienne; on continue de voir en lui l'incarnation de l'idée du génie original romantique (*romantisches Originalgenie*)³⁸. Finalement, on découvre aussi sa modernité qui consiste notamment en l'application préalable de certaines techniques narratives³⁹, mais aussi en une prise de distance par rapport au premier romantisme, analysé et même ironisé par Hoffmann - ainsi que le schéma du *Bildungsroman* goethéen, varié d'une façon satirique dans *Der goldene Topf* (*Le vase d'or*) et *Kater Murr* (*Le chat Murr*). Au romantisme qui vise à la totalité, il oppose l'hétérogénéité de ses éléments de composition narrative⁴⁰ et crée ainsi des relations intertextuelles.

Tout comme Hoffmann, Jean Paul, lui aussi, assume le rôle d'un écrivain singulier qui dit de soi-même: "«ich stehe allein und bleibe allein»". Cette singularité, Jean Paul l'accentue déjà de son vivant; la critique lui suit généralement dans cette opinion⁴¹. Pendant ses années de carrière, ses contemporains lui attribuent le rang

³⁷Longtemps, cela a été considéré comme un aspect négatif, une imitation d'autres écrivains. Ainsi Jean Paul et Chamisso l'ont-ils accusé de plagiat. (Hartmut Steinecke, "Hoffmanns Romanwerk in europäischer Perspektive", *ibid.*, p. 26.)

³⁸"Zu diesem auch im allgemeinen Bewußtsein verankerten Bild trugen auch zahlreiche Künstler aus Hoffmanns Romanen bei, in erster Linie natürlich der Kapellmeister Johannes Kreisler." (*Ibid.*, p. 25.) [De nombreux artistes figurant dans les romans de Hoffmann ont contribué à former cette image, ancrée dans la conscience générale - en premier lieu le chef d'orchestre Johannes Kreisler.] Souvent, on a transféré cette image sur l'écrivain même. La notion du génie original romantique apparaît d'abord chez les Anglais.

³⁹"Als wichtigste Merkmale solcher Wendung zur Modernität gelten in der neueren Forschung: die Öffnung zu Fragen und Problemen der bürgerlichen Gesellschaft und deren realistische oder satirische Wiedergabe; die Subjektivierung des Geschehens und die psychologische Vertiefung der Personendarstellung; sowie vor allem die zentrale Rolle der Selbstreflexion, also der Beschäftigung mit dem Erzählen - allgemeiner: mit dem Schreiben, dem Text - im Werk selbst." (*Ibid.*, p. 30.) [Pour la recherche scientifique récente, les caractéristiques de ce tournant vers la modernité sont les suivantes: l'ouverture par rapport à des questions et des problèmes de la société bourgeoise et leur explication réaliste ou satirique; le fait de rendre l'action et l'approfondissement psychologique de la représentation des personnages subjectifs; le rôle central de la réflexion de soi-même, donc du fait de s'occuper de la narration - de l'écriture, du texte - dans l'œuvre même.]

⁴⁰*Ibid.*, p. 29.

⁴¹Voir Kurt Wölfel, *Jean Paul-Studien*, éd. Bernhard Buschendorf, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989, p. 18: "Die Literaturgeschichtsschreibung ist Jean Pauls Selbsteinschätzung gefolgt. Sie hat ihn zu einem Einzelnen in der «Dichtwelt» gemacht, der, neben zwei anderen Einzelnen in dieser Zeit, keiner Schule zugehört. Eine von alters herkömmliche Vorlesungsankündigung hieß: «Jean Paul, Hölderlin, Kleist»." [L'histoire littéraire a rendu justice à la connaissance que Jean Paul avait de soi.

d'un très grand poète; toutefois, il devient l'incarnation de l'écrivain contesté, ainsi que la victime d'une réception sélective de son œuvre, dont les premiers textes restent pratiquement ignorés, tout comme les influences théologiques, philosophiques et politiques que son écriture a subies⁴². Cependant, à côté de Hoffmann et de Novalis, il est l'un des quelques auteurs de l'entourage du romantisme allemand qui éveillent l'intérêt des romantiques français⁴³. En Allemagne, c'est seulement au vingtième siècle que l'on prend peu à peu ses distances par rapport à l'image d'un Jean Paul rêveur et excentrique, créateur d'idylles; Stefan George a été le premier à mettre l'accent sur l'importance de Jean Paul pour la littérature moderne. En effet, les enjeux du langage particulier, de la satire et d'une révolte silencieuse contre les techniques narratives traditionnelles constituent le fondement d'une réhabilitation, d'une actualisation auxquelles on consacre de plus en plus d'attention⁴⁴.

Tieck, lui, est considéré comme l'un des écrivains romantiques les plus importants; Ricarda Huch le décrit comme l'incarnation même du caractère romantique⁴⁵. Ce jugement vaut en premier lieu pour le domaine de la narration: les œuvres de Tieck ont une très grande valeur constitutive pour le développement des genres narratifs du romantisme allemand, avant tout le roman romantique⁴⁶. À l'époque, le succès littéraire de Tieck est considérable: avec sa production littéraire, il

Elle a fait de lui un être singulier dans l'univers de la poésie', qui, à côté de deux autres solitaires de l'époque, ne fait partie d'aucune école. Un titre de conférence habituel était ainsi 'Jean Paul, Hölderlin, Kleist'.]

⁴²*Ibid.*, p. 47-49.

⁴³En France, on a reconnu sa modernité plus tôt qu'en Allemagne: "Jean Pauls anticlassische Kunst im Licht ihrer Modernität zu sehen [...] ereignete sich eher in Frankreich, wo der Dichter in Madame de Staëls Buch *De L'Allemagne* mit der Übersetzung der *Rede des toten Christus* eingeführt wurde und neben E.T.A. Hoffmann, der selbst bei Jean Paul in die Schule ging, und Novalis das Interesse der französischen Romantiker erregte." (*Ibid.*, p. 49-50.) [C'était plutôt en France qu'on voyait l'art anticlassique de Jean Paul sous l'aspect de sa modernité. Ici, le poète avait été introduit par Madame de Staël et son livre *De l'Allemagne*, où avait figuré son 'Discours du Christ mort'. À côté de Hoffmann, lui-même élève de Jean Paul, et de Novalis, il avait éveillé l'intérêt des romantiques français.]

⁴⁴Voir Ralph-Rainer Wuthenow, "«Der sentimentale Jean Paul ist tot». Anmerkungen zu neuer Jean-Paul-Literatur", *Text + Kritik, Sonderband Jean Paul*, éd. Heinz-Ludwig Arnold, Stuttgart, Richard Boorberg, 1970, p. 127.

⁴⁵Voir Huch, *Die Romantik*, éd. Emrich, *op. cit.*, p. 119-147.

⁴⁶Dans ce contexte, il faut souligner l'influence de Wilhelm Heinrich Wackenroder, ami de Tieck et coauteur de plusieurs de ses œuvres, par exemple du roman *Franz Sternbalds Wanderungen* ou de *Herzensergießungen eines Klosterbruders*. (Harro Segeberg, "Phasen der Romantik", *Romantik-Handbuch*, éd. Schanze, *op. cit.*, p. 38-39.)

couvre toute l'échelle des formes narratives actuelles à l'époque⁴⁷; de même, il introduit tous les thèmes et techniques narratives qu'on désignera par la suite d'archiromantiques. Parmi ses buts principaux, il faut compter le désir de libérer les sentiments et la fantaisie des limites dans lesquelles les tient la raison, de sorte que dans ses textes, la tendance vers un déchaînement, vers des sentiments extrêmes est très forte. Le penchant pour la libération de l'irrationnel s'exprime largement à travers le désir de réaliser une langue magique, musicale (*Sprachmagie, Sprachmusik*) dans ses poèmes⁴⁸. Moyennant ces tentatives poétiques, Tieck influence les premiers poèmes de Clemens Brentano, l'un des romantiques qui vivent le mouvement romantique du début jusqu'à la fin. L'œuvre poétique de Brentano est avant tout déterminée par les soucis personnels du poète, moins par les théories du romantisme⁴⁹. Il s'agit avant tout du problème de l'amour et des relations humaines qui rend ses poèmes de plus en plus sombres, mystiques, hermétiques. Ainsi Brentano cherche-t-il à voiler ses problèmes personnels devant un public curieux, de sorte qu'il ne reste plus qu'un petit groupe de contemporains capables de le comprendre. Finalement, il se tourne entièrement vers le catholicisme et consacre son écriture au renouvellement de la foi du peuple - justement avec le livre *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerick* (Vie de N.-S. Jésus-Christ, d'après les visions de la sœur Anne-Catherine Emmerick, 1833).

Le rôle décisif que la critique allemande attribue à ces quatre romantiques que Gracq ne mentionne que rapidement apparaît donc clairement. Partant des analyses de la critique, il est permis d'oser quelques suppositions au sujet de la relation de Gracq

⁴⁷Par exemple le drame (le fragment *Die Sommernacht*, 1789), le roman chevaleresque et le roman noir (*Ryno*, 1792), le conte de fées (*Volksmärchen herausgegeben von Peter Leberecht*, 1797) le roman de formation (*Franz Sternbalds Wanderungen*, (*Sternbald ou le peintre voyeur*), 1798), la comédie *Der gestiefelte Kater* (*Le Chat botté*, 1797), le poème. (Voir *ibid.*, p. 37-38.)

⁴⁸Voir John Fetzer, "Die romantische Lyrik", *ibid.*, p. 317-319.

⁴⁹Aujourd'hui, on croit même reconnaître des tendances déconstructivistes dans les poèmes de Brentano, inspirées notamment par ses doutes profonds concernant le rêve d'une 'romantisation du monde' et les procédés appliqués pour réaliser ce rêve. Ce n'est que grâce à sa foi catholique que des idées profondément romantiques persistent dans son œuvre. (*Ibid.*, p. 326.)

par rapport à ces écrivains. En ce qui concerne Hoffmann et Jean Paul, on peut constater qu'il s'agit d'auteurs dont la lecture n'est pas facile et demande toute l'attention du lecteur (cela vaut également pour Arnim). L'aspect enjoué et fantastique, les jeux de mots sophistiqués mettent la patience à l'épreuve; ce ne sont ni la simplicité ni le naturel qui dominent, mais la construction artificielle. Or, Gracq tient justement au maintien d'un lien avec le concret et le naturel. Bien qu'il apprécie l'écriture de Hoffmann et de Jean Paul, leur originalité et les thèmes qu'ils choisissent⁵⁰, le fantastique et le merveilleux ne représentent pas les aspects du romantisme allemand qui l'intéressent le plus⁵¹. Gracq s'en amuse, mais il voit aussi bien une tendance au bavardage et au décousu, avant tout chez Jean Paul. En général, Gracq préfère suivre une 'histoire pure' au lieu de s'abandonner à des descriptions extravagantes. S'y ajoute la distance ironique que Hoffmann et Jean Paul prennent par rapport au romantisme, ce qui les distingue fondamentalement de la passion sérieuse d'un Novalis pour les idées romantiques. En revanche, vis-à-vis de Tieck, il semble y avoir plus d'éléments d'attrait que d'éloignement (voir le chapitre sur les contes de fées, V.4). En ce qui concerne Brentano, une prise de distance de la part de Gracq s'explique par des raisons plus évidentes et concrètes: par exemple le traitement du sujet de l'amour, totalement opposé à la mystification et la magie auxquelles Novalis a recours. Brentano, lui, passe par une étape de concrétisation licencieuse et désillusionnante de l'amour qui se manifeste notamment dans les poèmes intitulés *Dirnenlieder* (1811/12)⁵². De surcroît, le retour de Brentano vers le catholicisme fervent, imprégnant son écriture si fortement, offre un motif d'ironie à Gracq. Néanmoins, il devrait y avoir beaucoup de points communs entre Gracq et ces auteurs, par exemple l'intérêt pour la nuit et le rêve (voir V.2.1 et V.2.2). Cependant, en se taisant au sujet de ces écrivains, Gracq refuse de donner des signes stéréotypés de

⁵⁰Par exemple le thème du feu chez Hoffmann.

⁵¹Excepté le fantastique d'Arnim dont le caractère très particulier enthousiasme déjà Breton.

⁵²Fetzer, art. cit, p. 328-329.

'déjà lu'. Ceci vaut également pour Heine, le "«romantique défroqué»"⁵³ si bien connu en France - comme Hoffmann, d'ailleurs -, rapidement évoqué dans son rôle de chroniqueur sarcastique du romantisme en déclin. Gracq prend une citation dans *Geständnisse* (*Aveux*, 1854) mais il ne mentionne pas *Die romantische Schule*, le miroir ironique et critique du mouvement romantique, ni d'autres textes de Heine, écrivain pourtant assez populaire en France. Gracq refuse-t-il Heine justement à cause de sa popularité? Ou bien ne s'intéresse-t-il qu'au romantisme lui-même et non pas à ses reflets? Effectivement, la désillusion de Heine par rapport au romantisme allemand est totale. Né en 1797, il appartient à une génération qui ne vit consciemment que le déclin du mouvement; pour Heine, les thèmes romantiques sont mensongers, les techniques narratives démodées. Par conséquent, il se met systématiquement à déconstruire le romantisme⁵⁴, il va donc clairement à l'encontre de ce que Gracq estime fondamentalement par rapport à l'idéologie romantique; celui-ci ne lui cède qu'une place marginale de 'contre-voix'.

Un autre aspect du romantisme allemand négligé - ou ignoré? - par Gracq est le rôle des femmes appartenant au cercle romantique: Bettina von Arnim, Karoline Schlegel, Dorothea Veit, Henriette Herz et Karoline von Günderode, pour n'en nommer que quelques unes - à l'exception de Dorothea Veit citée comme rédactrice d'une lettre dans laquelle elle parle de Novalis⁵⁵. Gracq résume leur fonction sous l'étiquette de "beaux visages de femmes"⁵⁶, bien qu'elles aient bien des mérites en tant que poétesses et femmes écrivains. Les femmes romantiques se trouvent dès le début au centre de l'attention publique - souvent beaucoup plus que le programme littéraire du mouvement romantique; il s'agit d'un intérêt qui persiste encore de nos jours. Depuis la fin du dix-huitième siècle, les femmes essaient de réaliser leur propre idée de la vie, le plus souvent à l'encontre de multiples obstacles, en abandonnant leur sécurité

⁵³"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 999.

⁵⁴Voir Fetzer, art. cit., p. 331-333.

⁵⁵"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 987.

⁵⁶*Ibid.*, p. 985.

matérielle. L'objectif d'unir les contraires et de mélanger des éléments hétérogènes favorise l'intégration des femmes dans le groupe des romantiques⁵⁷. En même temps, les salons littéraires, notamment ceux de Henriette Herz et de Rahel Levin, deviennent célèbres: nombre d'écrivains connus s'y rassemblent régulièrement. Dans les salons, on recrée la société en miniature, réalisant une utopie sociale: l'égalité des femmes par rapport aux hommes. Celles qui s'y rencontrent sont souvent juives (c'est-à-dire marginalisées en société) et ont généralement obtenu une formation excellente; elles ont donc toutes les prédispositions intellectuelles pour pouvoir contribuer leur part à la littérature romantique. Si l'ascendant des femmes romantiques tombe finalement, c'est essentiellement à cause d'un retour vers les vieux clichés chez les romantiques mêmes, avant tout chez ceux de la seconde vague. Ainsi la position libérée des femmes n'est-elle pas durable, et de les considérer comme précurseurs de l'émancipation moderne va trop loin⁵⁸. Néanmoins, leurs efforts artistiques sont importants: elles ont par exemple contribué à former le genre littéraire du roman par lettres en Allemagne, une autre manifestation d'une culture féminine qui va au-dessus des normes de la société. Chez Gracq, les femmes romantiques ne sont perçues que dans le rôle traditionnel de muses et d'inspiratrices, destinées à se tenir à l'arrière-fond. Apparemment, leurs efforts dans le domaine de la traduction et leurs succès littéraires ne comptent guère. Elles ne constituent que des sources d'information transmettant des anecdotes, des observatrices et témoins de leur époque; c'est seulement à l'aide du livre de Ricarda

⁵⁷"Soll die Idee der «progressiven Universalpoesie» in der Literatur zur Auflösung der starren Gattungsgrenzen und zur Vermischung des Heterogenen und Gegensätzlichen führen, so im Leben der Gruppe zu herrschaftsfreier Kommunikation aller mit allen, in der die traditionellen Geschlechterrollen der Über- und Unterordnung zum Verschwinden kommen und die Frauen gerade auch in der literarischen Produktion gleichberechtigte Partnerinnen der Männer sind." (Markus Schwering, "Romantische Theorie der Gesellschaft", art. cit, p. 529.) [Dans la littérature, l'idée d'une 'poésie universelle progressive' mène à la dissolution des limites rigides séparant les genres, ainsi qu'à un mélange de l'hétérogène et du contradictoire; dans la vie du groupe, cette idée mène à une communication à droits égaux entre tout le monde. Les rôles traditionnels des sexes, l'autorité et la soumission, disparaissent, et les femmes deviennent les partenaires égales des hommes, avant tout par rapport à la production littéraire.]

⁵⁸*Ibid.*, p. 533.

Huch que Gracq se réfère à elles⁵⁹; à part cela, elles n'ont pas de signification pour lui⁶⁰. Mais il est aussi bien possible que Gracq ne dispose pas de renseignements complémentaires à leur sujet, qu'il ne dispose d'une seule source: le livre de Ricarda Huch.

Il paraît véritablement que les trois écrivains romantiques favoris de Gracq - Novalis, Kleist et Hölderlin - occupent une place si importante qu'il n'en reste que peu pour les autres. La signification de Novalis et de Kleist pour Gracq est si considérable que dans le cadre de ce travail, deux chapitres particuliers leur ont été consacrés (VI.5, VII.2). Malgré le fait que ces relations ont un caractère différent - l'enthousiasme de Gracq pour Novalis est très profond et formulé fréquemment, tandis que l'admiration pour l'œuvre de Kleist connaît bien des réserves - elles constituent des repères fondamentaux, des repères incontestables pour Gracq. En Novalis, Kleist et Hölderlin, Gracq reconnaît des génies, une valeur qu'il n'attribuerait tout probablement pas à Hoffmann ou à Jean Paul, malgré leur popularité si grande, ainsi que leur ingéniosité incontestable dans le domaine de l'invention. C'est le caractère passionnel, presque charnel de leurs œuvres, ce sont les sentiments éclatant comme une force naturelle, la proximité des sources de la nature et l'absolu de la conception du monde qui s'y expriment. Gracq voit en eux de vrais passionnés qui ne céderaient pas un ponce de leurs convictions. C'est justement cet aspect de l'absolu, cette conviction si forte qui séduit Gracq chez ces écrivains souvent méconnus. En effet, les énoncés au sujet de Hölderlin montrent que pour Gracq, ces écrivains sont très proches l'un de l'autre, car il souligne leurs traits communs. Ainsi trouve-t-il et chez Novalis et chez Hölderlin (comme aujourd'hui chez Jünger) ces "immenses réserves de calme d'où monte le sentiment aveugle, débordant, du consentement confiant et de l'accord, d'où jaillit vraiment la mélodie de la vie [...]"⁶¹ Chez Hölderlin et Kleist,

⁵⁹Par exemple la citation de Dorothea Veit ("Novalis et «Henri d'Offerdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 985.)

⁶⁰Peut-être ce 'désintérêt' apparent est-il dû au fait que nombre de textes romantiques allemands ne sont pas encore traduits.

⁶¹"Pourquoi la littérature respire mal", *Préférences*, OC, t. I, p. 879.

Gracq reconnaît le même goût pour une certaine image de la Grèce antique, une idée conçue par Kleist dans *Penthesilea* et approuvée par Hölderlin⁶² (contrairement à Goethe). Même si Hölderlin ne joue pas tout à fait le même rôle dans l'œuvre de Gracq que Novalis et Kleist, il semble trouver chez ces trois auteurs le même lien essentiel à la vie et à la nature. Comparés à Hoffmann et à Jean Paul, ils tendent vers un extrême, ce qui s'exprime à travers leur langage poétique, souvent sombre et énigmatique, tandis que les deux premiers représentent un côté artificiel, enjoué, fantastique de la littérature. Tout cela reste sous-entendu chez Gracq, mais pourtant bien perceptible.

Hölderlin garde toujours le statut d'un des grands solitaires de la littérature allemande; pendant longtemps, on ne l'a pas entièrement reconnu, avant tout ses poèmes tardifs, écrits pendant sa maladie. Pourtant, la seconde génération romantique a été fascinée par le poète Hölderlin, affligée par le destin du malade⁶³. Cette attitude a contribué à introduire une nuance de sentimentalité dans la critique littéraire sur Hölderlin qui ne disparaît que lentement. Entre le *Vormärz* et la fin du dix-neuvième siècle, Hölderlin est presque oublié; ensuite, une jeune génération bourgeoise pour laquelle le '*Hölderlin-Erlebnis*' devient pratiquement obligatoire le redécouvre; Nietzsche, lui aussi, est un lecteur fidèle de Hölderlin. Au vingtième siècle, Hölderlin est réclamé par les courants littéraires les plus divers, mais aussi par le national-socialisme et plus tard par les marxistes⁶⁴. La diversité des mouvements qui essaient de s'emparer de Hölderlin montre bien qu'il est impossible de le saisir et de le fixer. Gracq ne l'essaie même pas, ce qui convient le mieux au caractère du poète; il l'admire tout simplement comme un poète dont le langage est d'une beauté claire et sombre à la fois, et qui soutient avant tout les idées philosophiques du romantisme.

⁶²"Le Printemps de Mars", *ibid.*, p. 973.

⁶³Voir Stephan Wackwitz, *Friedrich Hölderlin*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1997, 2^{ème} édition, p. 172.

⁶⁴*Ibid.*, p. 175-183.

Mis à part la littérature romantique, l'intérêt de Gracq pour la littérature allemande est peu focalisé. Il embrasse un ensemble d'auteurs et d'œuvres qui se situent entre le dix-huitième et le vingtième siècle, entre le classicisme de Goethe et de Schiller et l'époque de l'entre-deux-guerres, mais qui garde un caractère plutôt ponctuel, tandis que les impressions concernant la littérature romantique constituent un réseau et forment une image d'ensemble. Dans cette deuxième catégorie de la littérature allemande commentée par Gracq se trouvent deux centres d'attention: Goethe et Ernst Jünger. Les remarques au sujet de ces deux 'titans' de la littérature allemande témoignent d'une véritable préoccupation de la part de Gracq, pendant que les constatations au sujet des autres écrivains appartenant à cette catégorie - Nikolaus Becker⁶⁵, Franz Kafka, Thomas Mann, Robert Musil, Rainer Maria Rilke et Friedrich Schiller - restent souvent fugitives. Il existe donc un autre centre de gravitation à côté de celui des écrivains romantiques.

L'attitude de Gracq vis-à-vis de Goethe est très critique, très ambiguë. Avec un 'manque de respect' évident - ce respect qui, normalement, détermine tout commentaire au sujet de Goethe -, Gracq attaque en lui une des icônes de la littérature allemande, le représentant de l'Allemagne culturelle et civilisée dans le monde entier. Gracq, lecteur d'une grande partie de l'œuvre goethéenne⁶⁶, le juge sévèrement et, sans pitié, met le doigt sur les points de cette œuvre qui lui paraissent faibles, mal réussis. Naturellement, son antipathie pour le classicisme joue un rôle important, ainsi que la critique sévère de Goethe au sujet des romantiques estimés par Gracq; ces deux aspects doivent être vus à l'arrière-fond. En principe, Gracq reconnaît la portée littéraire de Goethe, sa souveraineté claire de génie, mais il remarque avec un mélange d'ironie et d'admiration à peine voilées: "Parmi les prérogatives du génie il y a le droit d'ennuyer, droit exercé à l'occasion souverainement, et en toute souveraineté. J'en

⁶⁵Nikolaus Becker, auteur du *Rheinlied*. Il n'est évoqué que fugitivement. (*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 695.)

⁶⁶Il connaît au moins *Die Wahlverwandtschaften* (*Les Affinités électives*), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*), *Faust*, *Götz von Berlichingen*, *Selige Sehnsucht* (*Nostalgie bienheureuse*), *Die Leiden des jungen Werther* (*Les Souffrances du jeune Werther*) et *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* (*La vocation théâtrale de Wilhelm Meister*).

trouve des exemples convaincants chez Goethe comme chez Wagner."⁶⁷ L'image gracquienne de Goethe est justement déterminée par ces deux éléments: le génie, source d'admiration, et l'ennui. *Die Leiden des jungen Werther*, *Götz von Berlichingen* et *Faust* sont des œuvres de génie pour Gracq - *Die Wahlverwandtschaften*, les histoires autour de Wilhelm Meister et *Faust II* provoquent des commentaires ironiques et critiques, parfois même agacés de sa part. Les différences qu'il ressent si vivement entre ces œuvres, il les perçoit comme signes et conséquences du développement subi par Goethe en tant qu'écrivain: le jeune auteur révolutionnaire et inspiré du *Sturm und Drang* devient un "écrivain accompli" dont la "sécheresse"⁶⁸ est surprenante pour Gracq. Dans *Werther*, Gracq voit l'expression véritable du génie goethéen, il se sent profondément touché par ce livre, imprégné par un "panthéisme naturaliste à peine dissimulé qui fait [...] [son] climat" et "donne un retentissement, une profondeur admirable à ce fait divers bourgeois d'une petite campagne"⁶⁹ où les personnages s'enracinent comme des plantes humaines. Gracq en souligne la fraîcheur, les traces de l'originalité du jeune écrivain et une spontanéité de l'expression qu'il voit à l'origine d'une atmosphère très particulière, source de plaisir et même d'amour:

[...] le sentiment de l'"amour" est transposable, comme on sait, d'objet en objet: celui qu'on éprouve à écouter la musique de Wagner, ou à lire *Les Souffrances du jeune Werther*, ne l'est pas; il est irrévocablement adhérent à une succession de notes, ou de mots, non substituables.⁷⁰

Le premier Goethe, celui de *Werther* et de *Götz*, Gracq l'aime passionnément⁷¹. À ce moment du développement de ce jeune auteur débutant une carrière fulgurante, Gracq voit "toute l'œuvre du Père Fondateur des lettres allemandes débarrassée [...] d'un

⁶⁷*Carnets du grand chemin*, OC, t. II, p. 1080.

⁶⁸*Lettrines 2*, *ibid.*, p. 302.

⁶⁹*En lisant en écrivant*, *ibid.*, p. 715.

⁷⁰*Ibid.*, p. 673.

⁷¹Voir également le passage sur *Werther* sur les pages 714-715 (*ibid.*).

coup de son arrière-goût de *veau froid mayonnaise*"⁷². Ce Goethe léger et rafraîchissant, il existe - mais finalement, il semble que l'"arrière-goût" de lourdeur l'emporte. Par conséquent, les commentaires critiques au sujet de l'écriture goethéenne, témoignant le plus souvent d'un sentiment de déception, occupent beaucoup plus de place que l'écho positif. Notamment *Die Wahlverwandtschaften* et *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sont les bêtes noires de Gracq, deux romans qui expriment tout ce qu'il refuse en Goethe. Dans *Die Wahlverwandtschaften*, Gracq critique l'expression forte d'"une des singularités" qui le "rebutent dans les romans de Goethe": "la qualité abstraite du tissu du récit, qui traite presque toujours le monde extérieur comme une épure" - le roman est bien fait, mais froid. Et Gracq continue: "Guère de grands écrivains qui soient plus pauvres que lui, dans la fiction, en *petits détails vrais*. Tout le concret des occupations, des gestes, des attitudes, se fond, à peine esquissé, dans un *sfumato* généralisateur et décoratif."⁷³ Ce manque de concret remarqué par Gracq transforme le récit en un vague indécis, une narration presque stérile dans laquelle les vrais sentiments et passions restent cachés derrière les "occupations en pointillé" des protagonistes; il n'y a que des "idées en quête d'incarnation"⁷⁴. Ce caractère artificiel et abstrait rend Gracq mécontent et déçu; cherchant à expliquer ce qu'il ressent comme une faiblesse goethéenne, il commente:

Peut-être ce flou décevant que Goethe organise autour du détail romanesque est-il un réflexe de défense contre la curieuse maladresse qu'il porte dans l'invention concrète, laquelle a toujours chez lui quelque chose d'empesé. Le moindre feuilletoniste a souvent ici une légèreté plus grande.⁷⁵

Ce commentaire oscille entre l'ironie, la recherche sérieuse d'une cause et une constatation tout à fait pragmatique au sujet de ce que Gracq dévoile comme un défaut

⁷²*Ibid.*, p. 717.

⁷³*Ibid.*, p. 713.

⁷⁴*Ibid.*

⁷⁵*Ibid.*, p. 713-714.

du style narratif de Goethe; il concerne également *Wilhelm Meister*, le roman qui irrite Gracq véritablement. Alors que *Die Wahlverwandtschaften* témoignent seulement d'une "froide épure", le *Wilhelm Meister*, pour Gracq, est un roman lourd et indigeste, lardé des éléments didactiques et pédagogiques propres au roman de formation (*Bildungsroman*). Mais ce qui l'agace en particulier, c'est l'influence - nuisible, dans ses yeux - sur *Heinrich von Ofterdingen*, conçu comme une sorte de réponse romantique au roman goethéen. Ainsi Gracq trouve-t-il des mots clairs pour exprimer ses sentiments:

Je poursuis distraitemment la lecture du *Wilhelm Meister*, roman cotonneux et si excessivement convenable qu'il semble être venu au monde tout langé déjà des brumes de la pudeur. Tout ce qu'il y a de manqué dans Ofterdingen vient de ce livre-mancenillier, dont j'enrage, et qui a injecté pour des décennies au récit allemand le ton prudhommesque et parodique des cours liliputiennes du Saint-Empire dans son ultime décrépitude.⁷⁶

C'est non seulement que Goethe écrit des œuvres "où la nécessité intérieure ne fait guère entendre son timbre"⁷⁷, des "œuvres bouche-trou"⁷⁸ - et le *Wilhelm Meister* en fait sans doute partie pour Gracq -, mais encore, ce sont justement ces livres représentant le "Pédagogue des Allemands"⁷⁹ en Goethe qui s'imposent si fortement et influencent la littérature de l'époque. C'est pourquoi Gracq rêve d'un "jeune Goethe précocement attaqué de la poitrine et, au lieu du congélateur de Weimar, s'aiguillant directement sur l'Italie"⁸⁰, un Goethe qui serait resté fidèle au style du *Werther*. Mais contrairement à cela, Goethe saute du *Sturm und Drang* à l'idéal classique et finit par s'opposer à l'idéal romantique tant estimé par Gracq. À l'opposé d'Angelloz à l'aide

⁷⁶*Ibid.*, p. 717.

⁷⁷*Ibid.*, p. 702.

⁷⁸*Ibid.*, p. 703.

⁷⁹*Ibid.*, p. 716.

⁸⁰*Ibid.*, p. 717.

duquel Gracq s'est renseigné sur Goethe, Gracq pense que ce développement n'équivaut pas à un enrichissement, mais à une perte:

Or, de *Werther* aux *Affinités électives* je distingue bien, si l'on veut, le gain, qui m'est indifférent - la perte me crève les yeux. L'évolution normale - disons du *Sturm und Drang* au classicisme - qui serait harmonieuse, étalée sur une chaîne de générations, ne s'est pas resserrée sans pâtir grièvement aux dimensions d'une vie d'homme: comment refuser de voir tout ce que ce classicisme prématuré de Goethe a de voulu, de schématique, d'abrupt, de raidi? Le souci d'architecture dans cette vie qui me la gâte, et qui me gâte une bonne partie de ses ouvrages, surprend d'autant plus qu'il met en défaut un esprit fasciné par les processus du règne naturel, et qui souvent semble avec eux presque en connivence. [...] Goethe a voulu donner à son pays *sa* littérature à lui tout seul, télescopant dans une seule vie ce qui aurait dû être le lent mouvement naturel de deux siècles.⁸¹

Pour Gracq, Goethe était trop ambitieux; il a accéléré un développement littéraire qui aurait dû se produire *naturellement*, c'est-à-dire beaucoup plus lentement. Ainsi Gracq constate-t-il que "le classicisme de Goethe est en pointillé", c'est-à-dire peu convaincant: Goethe "le *représente*"⁸² seulement. D'une part, et c'est ce que l'on voit ici, l'argumentation gracquienne au sujet de Goethe est imprégnée par un pragmatisme inébranlable, suivant les lois de la raison humaine: Goethe a tout simplement voulu trop de choses à la fois. D'autre part, c'est un regret tout à fait personnel et subjectif qui caractérise l'attitude gracquienne vis-à-vis de Goethe: le tarissement des "eaux profondes"⁸³ du début, correspondant en tout à ses préférences. S'y ajoute le refus goethéen des auteurs de la nouvelle génération romantique, d'écrivains qui, eux, remontent vers les sources profondes, vers les origines de la vie naturelle: Novalis, mais surtout Kleist, "un anti-Goethe"⁸⁴. Gracq met Goethe en parallèle avec les

⁸¹*Lettrines*, *ibid.*, p. 201-202.

⁸²*Ibid.*, p. 202.

⁸³*Lettrines* 2, *ibid.*, p. 320.

⁸⁴"Le Printemps de Mars", *Préférences*, OC, t. I, p. 97

écrivains qu'il aime avant tous, mais ce ne sont pas eux qu'il compare à Goethe: c'est Goethe qui est mesuré par rapport à eux. Ainsi Gracq voit-il une différence essentielle entre Goethe et Jünger, deux écrivains qui, pourtant, ont tant de caractéristiques en commun - notamment leur intérêt scientifique: tous les deux sont des témoins de toute une époque, mais contrairement à celle de Goethe, l'œuvre de Jünger est "passé à l'épreuve du feu"⁸⁵. Cependant, malgré tout ce qu'il critique et refuse en Goethe, Gracq note également des aspects positifs, par exemple son grand talent de trouver le "vrai sujet":

Un vrai sujet ne laisse étranger à sa donnée aucun règne et aucun ordre, ni humain, ni terrestre. J'ai pensé bien souvent, à ce propos, que l'une des supériorités les plus certaines de Goethe réside dans le sens, d'une ampleur presque infaillible, qu'il avait du sujet, dès qu'il cessait d'écrire pour se délasser.⁸⁶

Gracq lui-même s'est inspiré de Goethe, d'un côté de certaines phrases toutes simples qu'il a intégrées dans ses textes critiques⁸⁷, de l'autre côté de *Faust* - même si Gracq approuve la critique de Benjamin Constant à ce sujet - dont un certain nombre d'éléments se retrouvent dans *Au château d'Argol*, notamment les motifs du double et du couple masculin. De même, dans *Un beau ténébreux*, il y a un certain nombre d'allusions littéraires à *Faust*, aux *Wahlverwandtschaften* et au *Werther*:

Dans *Un beau ténébreux*, [...] trois œuvres de Goethe servent de paramètres explicites à ce récit de séduction et de jalousie, de magnétisme sentimental et de recherche de l'absolu. De l'aveu d'un personnage, il y a du Werther chez Allan; l'équilibre instable au sein du groupe formé autour du narrateur appelle l'allusion claire aux *Affinités électives*; et Allan raconte avec amertume l'histoire

⁸⁵Sur Ernst Jünger, *L'œuvre d'Ernst Jünger en France*, OC, t. II, p. 1161.

⁸⁶*En lisant en écrivant*, *ibid.*, p. 650.

⁸⁷Par exemple "[...] «Meurs - et deviens.»", cité dans *Selige Sehnsucht*: "Stirb und werde." ("Symbolique d'Ernst Jünger", *Préférences*, OC, t. I, p. 981), et "«La théorie est grise ...» [...]", une citation de *Faust*: "Grau, teurer Freund, ist alle Theorie." (*Lettrines*, OC, t. II, p. 177).

de l'homme qui a vendu son âme à Dieu contre l'amour d'une jeune fille qui devient le piège le plus subtil de sa damnation, c'est-à-dire sa propre histoire.⁸⁸

La réception de Goethe s'avère ainsi être une réception active. Pourtant, il reste toujours une distance ironique de la part de Gracq. Peut-être faut-il ici reconnaître une certaine influence du surréalisme qui refuse Goethe en tant que représentant du type de l'écrivain bourgeois.

Vu la réception de l'œuvre goethéenne à son époque, le jugement de Gracq au sujet des premiers livres et des romans tardifs est confirmé par la réalité: les contemporains de Goethe ont été passionnés par *Werther* et *Götz*; surtout *Werther* a déclenché un débat véhément autour des thèmes de l'amour, de la morale et du suicide. Par la suite, la gloire de Goethe s'est répandue au-dessus des frontières de l'Allemagne: *Faust* l'a encore agrandie, et le poète est devenu un personnage culte⁸⁹. En revanche, le public a largement ignoré l'œuvre tardive, notamment *Die Wahlverwandtschaften*, un véritable échec sur le plan économique. Cependant, les premiers romantiques ont admiré Goethe (surtout *Die Wahlverwandtschaften*), avant tout Novalis, même si son attitude a changé plus tard. Généralement, on peut dire que ni le personnage ni l'œuvre de Goethe n'ont jamais été sérieusement mis en question par la critique allemande - en dépit du fait qu'il est possible de trouver des points faibles dans ses textes. Apparemment, Gracq est convaincu du fait qu'il ne suffit pas de transformer Goethe en objet de culte quand il y a des chances que la réalité de la lecture contredit de temps en temps l'image du génie intouchable.

⁸⁸Bourneuf, "Jünger, Gracq et la poétique du roman", art. cit., p. 362.

Bernhild Boie mentionne la technique narrative du changement de voix appliquée par Gracq quand le narrateur Gérard disparaît: "Ce changement de voix narrative intervient au moment où l'attente est portée à son paroxysme par l'entretien entre Allan et Gérard et par l'annonce de l'arrivée de Dolorès. Il aboutit à une issue dramatique, que souligne la tonalité du *témoin extérieur*. Cet effet d'écriture ressemble beaucoup au procédé de Goethe qui, à la fin de *Werther*, fait intervenir un éditeur fictif en qualité de narrateur. Comme chez Gracq, c'est sur les paroles d'un étranger que le drame se clôt et que le livre s'achève." ("Notice" d'*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 1173-1174.)

⁸⁹La glorification et la nationalisation de *Faust* sont décrites par Benedikt Jeßing, *Johann Wolfgang Goethe*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1995, p. 187-190.

Contrairement à son attitude au sujet de Goethe, Gracq ne parle guère de Schiller, bien qu'il ait lu au moins *Maria Stuart* (*Marie Stuart*), et *Wilhelm Tell* (*Guillaume Tell*). Büchner, Stifter et Hofmannsthal subissent le même 'destin' - ainsi que Lessing, le grand écrivain allemand de l'*Aufklärung*, dont Gracq a lu plusieurs pièces de théâtre, par exemple *Nathan der Weise* (*Nathan le Sage*).

En ce qui concerne la littérature allemande moderne, on peut remarquer que, dans ce domaine, le choix de Gracq, c'est-à-dire le nombre d'auteurs mentionnés, est assez restreint, mais témoigne en même temps d'une sélection: Kafka, Mann, Musil (il n'est évoqué que d'une façon très marginale), Rilke, Jünger. Effectivement, il s'agit d'auteurs célèbres et à cause de cela bien présents en France sous forme de traductions, donc faciles d'accès. L'image gracquienne de Kafka et de Rilke témoigne d'une reconnaissance entière de leurs talents extraordinaires. Il ne leur consacre que des commentaires très brefs, mais en même temps très concis - ceci vaut encore plus pour Kafka que pour Rilke. Sans aucun doute, Gracq compte Kafka parmi les génies, il le range sur le même niveau que par exemple Balzac, Wagner, Dostoïevski et Goethe⁹⁰ et compare son expressivité littéraire à celle de Proust et de Joyce⁹¹, même à celle de Rimbaud:

Un rhétoricien de quinze ans, à qui l'on n'a rien laissé ignorer des rouages secrets de l'histoire: la Congrégation, la Synarchie, le Ku Klux Klan - qui peut le mettre en garde, on se le demande, contre les menées sourdes et *actuelles*, les rapt, les sièges, les enlèvements qu'exécutent à longueur de journée sur des proies trop peu averties un Rimbaud, un Kafka, un Benjamin Constant?⁹²

Gracq trouve des mots forts pour saisir l'effet immense exercé par l'œuvre de Kafka, la manière dont il impose un monde nouveau et inquiétant au lecteur, imprégné par une

⁹⁰"[...] tout génie veut la mort des autres: imagine-t-on Balzac, ou Wagner, ou Dostoïevski, ou même Kafka *découvrant*? Goethe vieillit refusait tout [...]" (*Lettrines*, OC, t. II, p. 150). Gracq nomme Kafka souvent en même temps que Dostoïevski par lequel Kafka a été influencé.

⁹¹"Pourquoi la littérature respire mal", *Préférences*, OC, t. I, p. 859.

⁹²André Breton, *ibid.*, p. 511.

"cohésion nucléaire"⁹³ très forte, ainsi qu'une anticipation maximale sur le texte⁹⁴. Apparemment, c'est le caractère tout à fait particulier, voire unique de l'écriture de Kafka, l'effet largement mystérieux, hermétique et le style frappant qui amènent Gracq à le mettre en relation avec Rimbaud, mais aussi l'aspect de solitude très marqué, ainsi qu'un ton d'agressivité. Il s'agit ici d'une littérature exceptionnelle, d'îles narratives et poétiques qui s'élèvent au-dessus d'une mer de littérature conventionnelle. Elle captive le lecteur et l'enferme dans un monde étrange, sans lui donner la possibilité de reconnaître l'essence de cet univers dans lequel il reste enfermé avec le protagoniste et l'action, l'entraînant dans un labyrinthe sans sortie. C'est justement ce que Gracq appelle la "cohésion nucléaire". Cette immense force intérieure de l'écriture de Kafka, la quasi-impossibilité de l'expliquer et de le fixer sur un certain mode d'interprétation caractérise l'ensemble de la critique au sujet de l'auteur. D'une certaine manière, il reste une énigme, et toute explication définitive le réduit⁹⁵. Relativement peu est assuré par rapport à Kafka: tout d'abord le fait que son écriture est le plus étroitement possible liée à sa vie (ce que révèle son journal intime), ensuite la création et l'emploi d'un langage narratif tout à fait particulier; l'effet sidérant, magnétique de son univers romanesque sur le lecteur qui repose essentiellement sur ce langage, ainsi que sur la force d'un mécanisme supérieur, à peine décelable, déterminant aussi bien le protagoniste que le lecteur. Devant cet arrière-plan, le commentaire de Gracq paraît le plus court et le plus approprié possible en ce qui concerne le saisissement de la violence du phénomène Kafka.

Dans Rilke, Gracq rencontre un paysage romanesque également très particulier, bien qu'il le soit d'une manière différente. Il parle des *Aufzeichnungen de Malte Laurids Brigge* (*Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*), dans lesquels l'univers

⁹³ *Lettrines*, OC, t. II, p. 177.

⁹⁴ *En lisant en écrivant*, *ibid.*, p. 644.

⁹⁵ Ainsi distingue-t-on au sujet de Kafka, entre autres, une critique psychologique, philosophique, biographique, marxiste, chrétienne, juive, ...

narratif n'est esquissé qu'à l'aide de quelques traits rares, mais cela avec une puissance évocatrice très grande:

Un des paysages romanesques qui me restent le plus intensément présents à la mémoire est celui d'Ulsgaard, le domaine danois qu'évoque Rilke dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Il n'est décrit à aucun moment, on ne parle que de la famille à demi fantôme qui le hante: ce n'est qu'une coque que l'esprit du lecteur secrète et moule étroitement autour de l'amande vivante qu'elle enserre, et cependant nulle présence n'est plus hallucinatoire.⁹⁶

Dans les *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, l'auteur obtient à l'aide de quelques éléments seulement une force de suggestion considérable. Tout l'univers narratif est structuré à partir du personnage de Malte, son esprit détermine son entourage. Dans "Le Roi Cophétua", l'esprit de Nueil, qui reste absent, a une force de détermination semblable. Le procédé narratif appliqué par Rilke intéresse Gracq sur le plan technique, et cela d'autant plus qu'il trouve l'inverse chez Poe:

Stimulus imaginaire inverse (mais non moins économique) de celui auquel Poe a recours dans la "Maison Usher", où l'imagination du lecteur au contraire a déjà cerné et presque défini l'étrangeté essentielle des hôtes sur la seule apparition de leur demeure.⁹⁷

Gracq peut s'identifier avec les deux versions de cette technique narrative: "Et c'est mon excuse - si j'avais à en présenter - pour avoir fait dans mes romans si peu de place à la «psychologie». [...] à tout moment, et en toute circonstance, dans la fiction la partie peut suffire à évoquer le tout."⁹⁸ Il est évident que l'intérêt pour Rilke, ce poète autrichien de langue allemande, se fonde sur un parallèle que Gracq reconnaît comme l'un des points essentiels de sa propre poétique. En outre, le livre de Rilke

⁹⁶*Carnets du grand chemin*, OC, t. II, p. 1096.

⁹⁷*Ibid.*

⁹⁸*Ibid.*, p. 1097.

constitue la première œuvre de la littérature allemande qui se distingue radicalement du roman réaliste du dix-neuvième siècle, thématissant le développement intérieur du narrateur. Tout autre intérêt au sujet de Rilke, si existant, reste voilé; il n'y a aucune implication polémique, contrairement au commentaire au sujet de Thomas Mann.

Dans les œuvres de Mann, Gracq retrouve une caractéristique narrative qui le dérange déjà chez Goethe: l'habitude d'interrompre l'action romanesque par des réflexions théoriques qui, à son avis, alourdissent le texte et fatiguent le lecteur: "Les réflexions théoriques de Thomas Mann, dans *Tonio Kröger* comme dans *La Montagne magique*, déchirent le tissu romanesque et s'épanchent sous forme de hernies disgracieuses [...]."99 Pour Gracq, le besoin que l'auteur semble avoir de ces réflexions fait preuve de la "peine" que la littérature allemande aurait plus que toute autre à "opérer" un "alliage" entre ce que Gracq appelle "*Idées et roman*"100. Ainsi des écrivains comme Mann et Goethe laissent-ils percevoir la construction de leurs textes, de sorte que le lecteur s'aperçoit du squelette, du côté mécanique de la narration. Gracq mentionne les exemples de *Tonio Kröger* et du *Zauberberg*: "[...] deux ségments où la vie narrative circule, séparés par une stase idéologique de fortes dimensions (ici le monologue de Kröger sur l'art, là les interminables discussions théoriques de Settembrini et de Naphta)."101 Ce jugement le mène vers la remarque sur "l'anomalie germanique dans la manière de conduire un récit" que l'on trouverait aussi bien "chez des classiques de tempérament comme Thomas Mann que chez des romantiques comme Jean Paul"102. Effectivement, l'apparition d'un côté théorique et trop technique est quelque chose qui doit déplaire à Gracq, pour qui le plaisir d'une lecture consiste essentiellement en la possibilité de plonger dans un univers imaginaire sans fêlures causées par des interventions de la raison. Pourtant, il faut retenir le fait que les passages théoriques de *Tonio Kröger* et du *Zauberberg* constituent des

99 *En lisant en écrivant, ibid.*, p. 712.

100 *Ibid.*

101 *Ibid.*, p. 715.

102 *Ibid.*.

éléments essentiels d'une discussion intellectuelle chère à Mann, s'inscrivant indubitablement dans la lignée goethéenne. Notamment *Tonio Kröger* n'a pas été conçu comme une nouvelle au sens classique; son unité ne repose ni sur l'action ni sur le personnage du protagoniste, mais sur ce que Mann appelle "«*geistiges Themengewebe*»"¹⁰³ au sujet de l'antinomie entre vie et art, composé à la manière d'un morceau de musique. Mann cherche l'équilibre entre la vie et l'esprit; par conséquent, *Der Zauberberg* se veut également comme un jeu intellectuel, reprenant les techniques du *Bildungsroman*. Ainsi y-a-t-il chez Mann un recours significatif à la tradition goethéenne, notamment aux éléments techniques repoussés par Gracq. La conséquence est presque logique: Thomas Mann représente une autre image culte de la littérature allemande, cette fois-ci de la littérature moderne, par rapport à laquelle Gracq reste distant sur le plan littéraire. En ce qui concerne l'aspect humain, la position de l'écrivain dans l'art, il trouve au moins un point de rapprochement: dans les réflexions de Mann sur "le malaise de l'artiste à se situer lui-même"¹⁰⁴, et par rapport à l'art, et par rapport à d'autres écrivains. Peut-être Gracq trouve-t-il dans cette idée l'aspect du vivant qu'il cherche en vain dans les œuvres de Mann, suivant la tradition classique de Goethe.

Nous avons vu que l'image gracquienne de la littérature allemande se caractérise par l'expression des réflexes les plus divers, s'orientant par rapport à un certain nombre de points fixes. La réflexion sur ces auteurs qui fonctionnent comme repères a à son tour marqué l'œuvre de Gracq. Jusqu'à un certain moment, il est donc possible de retracer sa réception de la littérature allemande et de démontrer combien elle se distingue de la critique littéraire. Sans doute peut-on reprocher à Gracq d'assumer une position unilatérale, de polariser trop. Cependant, il ne faut pas se laisser tromper par ce qui est évident, mais aussi tenir compte du fait qu'il y a nombre d'impressions et de nuances qui restent en dehors de l'image publique. Dans ce

¹⁰³*Kindlers Neues Literaturlexikon*, éd. Walter Jens, Munich, Kindler, t. 11, 1990, p. 85. Mann a beaucoup aimé cette nouvelle; il l'a appelée son *Werther* à lui ("«*meinen Werther*»").

¹⁰⁴*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 660.

contexte, au lieu de parler d'un désintérêt, il vaut mieux parler de la fermeture d'un domaine intime, de la protection de certains trésors des yeux du lecteur.

2 . Digression dans l'art pictural: le peintre Caspar David Friedrich

En fin de compte, nulle peinture ne me retient qui ne se réclame pas d'un certain quiétisme.¹⁰⁵

Caspar David Friedrich (1774-1840) n'est pas mentionné dans l'œuvre gracquienne, bien que Julien Gracq ait une grande estime pour ce peintre romantique. Chaque été, au bord de la mer, il feuillette "deux épais volumes de dessins de peintres romantiques allemands"¹⁰⁶, dont Caspar David Friedrich. Au cours d'un entretien personnel¹⁰⁷, Julien Gracq nous a fait part de son penchant particulier pour les dessins et les peintures de Friedrich, dont les tableaux trouvent un intérêt public de plus en plus grand depuis une série de grandes expositions au cours des années Soixante-dix¹⁰⁸.

Avec Friedrich, il s'agit d'un peintre qui doit être vu dans le contexte des idées du premier romantisme allemand¹⁰⁹. Il se trouve par exemple en relation avec Tieck, Novalis, Schelling, Schlegel, le peintre Philipp Otto Runge et le médecin Carl Gustav Carus. Les dessins et les tableaux de Friedrich expriment ainsi un sentiment de la vie romantique (*romantisches Lebensgefühl*), aussi bien à travers les scènes représentées qu'à la technique du peintre. Friedrich peint essentiellement des paysages, une nature animée (*'beseelte' Natur*) qui se constitue de quatre éléments principaux: le ciel, la mer, la montagne et la lune. Sa peinture se caractérise aussi bien par son 'âme' que par l'exactitude avec laquelle elle est exercée et accomplie¹¹⁰. Elle illustre des domaines

¹⁰⁵ *Lettrines 2, ibid.*, p. 331.

¹⁰⁶ *En lisant en écrivant, ibid.*, p. 596. D'après les "Notes", il s'agit de deux volumes intitulés *Deutsche Romantik. Handzeichnungen*, Munich, Rogner et Bernhard, 1974 (*ibid.*, p. 1514).

¹⁰⁷ Le 20 avril 1999 à St. Florent-le-Vieil.

¹⁰⁸ En 1976, une grande exposition intitulée *La peinture allemande à l'époque du romantisme* a eu lieu à Paris; Gracq ne l'a cependant pas vue.

¹⁰⁹ Voir Wieland Schmied, *Caspar David Friedrich*, Cologne, DuMont, 1975, p. 14 et p. 22-29.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 7.

existentiels et sentimentaux qui touchent l'existence même: l'espoir et l'attente; la solitude, le vide, la mélancolie et la mort; la profondeur, l'infini et la nostalgie de la Rédemption¹¹¹. Friedrich peint des états d'âme humains, ses paysages sont pleins d'atmosphère; comme Tieck, il est convaincu du fait qu'il faut *(res)sentir* ce que l'on crée au lieu de l'inventer:

Tieck, der Erbe Wackenroders, bezeichnete die Kunst [...] als Gestaltung aus der "Seele" und aus der "Empfindung", die wieder auf Seele und Empfindung zurückwirken soll: "Nicht diese Pflanze, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung, die mich gerade in diesem Momente regiert, will ich mir selber festhalten, und den übrigen Verständigen mitteilen." In Tiecks Geist wird Friedrich der klassizistischen Doktrin den lapidaren Satz entgegenstellen: "Ein Werk soll nicht erfunden, sondern empfunden sein."¹¹²

En cela, Friedrich s'oppose à la doctrine classique qui accentue le primat de la raison dans l'art: "Goethes Standpunkt war im Grunde noch der Winckelmanns, daß «der Pinsel des Malers in Verstand getunkt» sein müsse."¹¹³

Souvent, Caspar David Friedrich crée une situation de face-à-face entre un personnage isolé et la nature. Sur ces tableaux, l'homme envisage l'univers; le plus souvent, il tourne en même temps le dos à celui qui regarde le tableau. Il en résulte une sorte d'intimité entre le personnage représenté et la nature dont l'observateur est exclu. L'attitude de l'être isolé exprime en général une nostalgie profonde de l'infini, d'une transcendance qui, chez Friedrich, équivaut à une transcendance divine au sens religieux¹¹⁴. Pourtant, un dualisme fondamental reste inhérent à ces scènes, car la

¹¹¹Voir Klaus Lankheit, "Caspar David Friedrich", *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, éd. Richard Brinkmann, Stuttgart, Metzler, 1978, p. 683.

¹¹²*Ibid.*, p. 684. [Tieck, l'héritier de Wackenroder, caractérise l'art comme une représentation qui doit provenir de l'âme et du 'sentiment' et, à son tour, reproduire un effet sur l'âme et le sentiment: 'Je ne veux copier ni cette plante ni la montagne, mais je voudrais retenir pour moi-même mon état d'âme, mon humeur actuel, et en faire part aux autres qui comprennent.' Dans l'esprit de Tieck, Friedrich veut opposer cette phrase lapidaire à la doctrine classique: 'Une œuvre ne doit pas être inventée, mais (res)sentie.']

¹¹³*Ibid.* [En principe, le point de vue de Goethe était encore celui de Winckelmann, qui disait que 'le pinceau du peintre doit être trempé dans la raison'.]

¹¹⁴Ainsi Friedrich peint-il constamment des symboles religieux: des croix, des églises, des ruines d'églises, des cimetières d'église...

fusion avec l'infini ne peut pas être obtenue. Seule la mort, thème qui obsède Friedrich¹¹⁵, peut mener à l'unité avec la transcendance divine. En tout cela, ses tableaux sont l'expression d'idées du premier romantisme:

Pantheistische Naturbeseelung und darin verwoben christlicher Erlösungsglaube - diese coincidentia oppositorum kennzeichnet die Religiosität der Frühromantik. In solcher Spannung liegt das geistesgeschichtliche Problem der Epoche. Die coincidentia oppositorum durchzieht alle Schriften des Novalis, Schellings, der Schlegel, Schleiermachers, noch Lenaus. In Runge und vor allem in Friedrichs gemaltem Werk [...] wird sie anschaulich, d.h. sichtbar gemacht. Bildern von scheinbar reiner Naturbeseelung steht eine Fülle von Darstellungen gegenüber, in denen der christliche Dualismus durch dualistischen Bildbau in die Anschauung gehoben ist. Immer wird aber das Streben nach dem großen "Zusammenhang mit dem Unendlichen" sichtbar - ein Schlüsselwort romantischer Sehnsucht!¹¹⁶

Grâce à des techniques de peinture innovatrices à l'époque, la représentation de l'univers, d'une nature dans laquelle l'homme peut avoir une idée de l'infini, est particulièrement pertinente sur les tableaux de Friedrich. Chez lui, l'espace est vécu d'une façon inconnue jusqu'alors:

Der Raum in den Bildern Caspar David Friedrichs ist nicht mehr der überkommene Raum der Landschaft des 18. Jahrhunderts. Die alte Zentralperspektive, die den Blick organisch in die Tiefe des Bildes führte, gilt nicht mehr. Dieser Raum ist zersprungen, ist gestört, ist verstellt. Ein neues Raumerlebnis ist an seine Stelle getreten.¹¹⁷

¹¹⁵Voir Schmied, *op. cit.*, p. 29-31.

¹¹⁶Lankheit, art. cit., p. 687-688. [Une nature animée panthéiste, et mêlée en elle la foi chrétienne en la Rédemption - cette coincidentia oppositorum caractérise la religiosité du premier romantisme. Cette tension exprime le problème spirituel de l'époque. La coincidentia oppositorum apparaît dans tous les écrits de Novalis, de Schelling, des frères Schlegel, de Schleiermacher, encore de Lenau. Dans l'œuvre peinte de Runge et surtout de Friedrich, elle est rendue évidente, c'est-à-dire visible. Des tableaux d'une animation apparemment pure de la nature sont opposés à une multitude de représentations dans lesquelles le dualisme chrétien est rendu évident par une organisation dualiste de l'image. Cependant, la quête de la grande 'relation avec l'infini' reste toujours visible - il s'agit d'un mot-clé de la nostalgie romantique!]

¹¹⁷Schmied, *op. cit.*, p. 31. [Sur les tableaux de Caspar David Friedrich, l'espace n'est plus l'espace traditionnel du paysage du 18^{ème} siècle. L'ancienne perspective centrale qui menait le regard

De surcroît, Friedrich supprime le cadre intérieur qui constituait une limitation pour l'œil de l'observateur, de sorte que ses images donnent une impression d'étendue illimitée. Les objets sont isolés, tout comme les êtres humains. L'ordre principal des tableaux est strictement géométrique. En tout cela, Friedrich devient le précurseur de la peinture moderne, par exemple de Feininger, Max Ernst, Magritte ou Tanguy¹¹⁸.

Il est intéressant de voir que certaines des caractéristiques principales de la peinture de Friedrich ont, dans le domaine de la littérature, une valeur comparable pour Gracq¹¹⁹. Le fait que Gracq aime la peinture de Friedrich est donc peu étonnant. Prenons un tableau de Friedrich comme exemple apte à expliquer l'affinité de Gracq pour ce peintre. Il s'agit d'une peinture intitulée *Der Mönch am Meer* ('Le moine au bord de la mer', 1808-10). Elle représente un homme isolé au bord de la mer, tournant le dos à l'observateur. Quand le tableau a été exposé pour la première fois, il a déclenché des réactions vives et très diverses. Effectivement, il s'agit de la peinture la plus radicale de Friedrich, au sens où elle montre la créature humaine dans une rencontre existentielle avec l'espace infini, avec le vide. Ni le bord de la mer, ni la mer ou le ciel ne sont animés par un élément quelconque - soit une plante, soit un bateau - qui pourrait constituer un point d'orientation pour l'œil de l'observateur¹²⁰. C'est l'homme minuscule même qui représente le seul élément vertical; de plus, il n'y a pas de ligne diagonale - les nuages qui remuent le ciel orageux n'y font qu'une allusion vague. Par conséquent, la scène représentée est entièrement dominée par l'horizontale, par une impression d'étendue totale. Quant aux couleurs du tableau, elles sont sombres: bleu, vert, gris, brun - mis à part quelques accents clairs sur l'eau et parmi les nuages. Dans l'ensemble, le tableau est à la fois significatif d'un sentiment de la vie romantique et moderne: l'homme est perdu, il doit reconnaître qu'il n'est qu'un point

organiquement vers la profondeur de l'image n'est plus valable. Cet espace a des fissures, il est dérangé et barré. Une nouvelle expérience de l'espace l'a remplacé.]

¹¹⁸Voir *ibid.*, p. 35-36.

¹¹⁹À l'exception du domaine religieux.

¹²⁰Après avoir exposé le tableau à un test de radiation infrarouge, on sait aujourd'hui que Friedrich avait d'abord esquissé deux navires luttant contre l'orage; il les a retouchés plus tard.

isolé dans l'univers, qu'une coïncidence totale entre son existence finie et l'infini est impossible:

Einsam, entblößt von allem rahmenden Halt, vorgetrieben an den äußersten Rand der betretbaren Erde, so steht der winzige Mensch vor der Unendlichkeit - in einer Lage, für die eineinhalb Jahrhunderte später Karl Jaspers den Begriff der "Grenzsituation" geprägt hat, und vor jenem "ungeheuren Meer des Leeren", das in der modernen Lyrik zum Symbol werden sollte.¹²¹

Le tableau de Friedrich montre une situation extrême, qui constitue en même temps l'une des expériences les plus élémentaires de l'existence humaine. Dans l'œuvre narrative de Gracq, cette situation - l'homme face au vide, à l'infini - est également très présente. Il s'agit d'un fait qui ne doit pas suggérer une dépendance gracquienne de Caspar David Friedrich, mais mettre le doigt sur une expérience artistique semblable qui se trouve d'un côté chez le peintre, de l'autre côté chez l'écrivain. En ce qui concerne Friedrich, nous avons vu que cette expérience résulte du contexte romantique, mais aussi d'un sentiment religieux. Chez Gracq, les situations comparables à la scène qui montre le moine de Friedrich au bord de la mer constituent la forme la plus expressive de l'attente - notamment dans *Le Rivage des Syrtes*, récit dans lequel la mer est en même temps l'élément dont l'accomplissement de l'attente dépend, et l'équivalent du vide: "La province des Syrtes [...] est comme l'Ultima Thulé des territoires d'Orsenna. [...] La mer qui la longe est vide [...]."¹²² Souvent, Aldo se trouve au bord de la mer, afin de contempler l'étendue vide:

Je rivais mes yeux à cette mer vide, où chaque vague, en glissant sans bruit comme une langue, semblait s'obstiner à creuser encore l'absence de toute trace, dans le geste toujours inachevé de l'effacement pur. J'attendais, sans me le dire,

¹²¹Lankheit, art. cit., p. 692. [Seul, dépourvu de tout soutien encadrant, chassé au bord extrême de la terre, c'est ainsi que l'homme minuscule se trouve face à l'infini - dans un état pour lequel Karl Jaspers, un siècle et demi plus tard, a inventé le terme de la 'situation frontalière', et devant cette 'mer immense du vide', qui devait devenir un symbole de la poésie moderne.]

¹²²*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 558.

un signal qui puiserait dans cette attente démesurée la confirmation d'un prodige. Je rêvais d'un voile naissant du vide de la mer. [...]

Ces heures de silencieuse contemplation s'écoulaient comme des minutes. La mer s'assombrissait, l'horizon se fermait d'une légère brume.¹²³

Comme le personnage du moine créé par Friedrich, Aldo fait l'expérience de l'infini à l'extrême bord d'un terrain vague; mais le texte de Gracq nous communique aussi l'ambiguïté qui résulte d'une telle situation: d'un côté, il y a la jouissance, de l'autre côté le savoir que l'accomplissement de l'attente est encore à venir. Cependant, nous ne connaissons que l'objet de l'attente d'Aldo, qui est bien réel; quant au moine, il semble chercher un objectif beaucoup moins concret, à supposer la fusion entre son existence limitée et l'espace infini.

En général, le topos littéraire de l'homme en contemplation au bord de la mer est très présent dans la plupart des textes narratifs de Gracq, déjà par le seul fait que l'action se déroule le plus souvent près de la mer¹²⁴. Outre *Le Rivage des Syrtes*, on peut citer l'exemple d'*Un beau ténébreux*. Ainsi Gérard écrit-il dans son journal:

Vers le soir, je suis parti pour une promenade au-delà du phare de la Torche. Le phare passé, soudain toute vie cesse, et s'étend un grand arc de plage bordé de dunes, un paysage complètement nu, d'un vide oppressant, tout tressaillant du tonnerre des grands rouleaux de vagues sur le sable désœuvré. Sous le ciel gris, entre les vagues marines et les vagues de sable, c'était comme une chaussée de plain-pied au péril de la mer [...]. Au niveau de cet isolement, de cette majesté sous la fuite des lourds nuages, on ne pouvait imaginer que... je ne sais [...].¹²⁵

Bien que Gérard n'ait pas de sentiment de menace, le paysage qu'il décrit n'est guère paisible. Cette fois-ci, il fait penser à la scène de Friedrich par la qualité des couleurs du ciel qui annoncent un orage, par le vide du paysage et par l'eau agitée de la mer.

¹²³*Ibid.*, p. 581.

¹²⁴Notamment dans *Au château d'Argol*, *Un beau ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes* et "La Presqu'île".

¹²⁵*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 121.

Naturellement, le texte de Gracq nous fait encore une fois part de l'état d'âme du personnage solitaire au bord de la mer: il s'agit d'un Gérard excité et enthousiaste - la suite du texte le montre s'étendant sur le sable -, qui trouve dans le paysage agité, notamment dans le bruit des vagues, le pendant de son excitation intérieure et extérieure.

Les correspondances entre la peinture de Caspar David Friedrich et l'œuvre de Gracq illustrent avant tout un seul fait: Gracq écrit des scènes aussi romantiques que celles peintes par Friedrich. Certes, Gracq 'remplace' l'effet visuel de la peinture par le moyen de la description verbale, tandis que Friedrich fait 'parler' ses tableaux, mais sans vouloir établir un lien particulier entre eux, on peut constater que l'effet de communication est dans les deux cas un effet lié à une conception romantique de la nature et de l'univers. L'exemple de Friedrich nous donne ainsi à nouveau l'occasion de reconnaître combien l'œuvre de Gracq contient de véritables *images* romantiques, en premier lieu dans le domaine de la rencontre entre l'homme et la nature. L'homme romantique se reflète dans la nature comme dans un miroir, son état d'âme est en correspondance avec le paysage qui l'entoure - c'est un lieu commun bien connu qui est confirmé aussi bien par l'œuvre de Friedrich que par celle de Gracq¹²⁶. Certes, l'écriture de Gracq est dépourvue de la dimension d'une transcendance religieuse décisive pour Friedrich et le cercle des premiers romantiques, et elle est tracée de l'expérience de l'époque moderne¹²⁷. Pourtant, Gracq dispose d'une sensibilité tout à fait semblable par rapport aux paysages, à la sensation d'une nature animée, à l'impression d'un vaste horizon, d'une étendue illimitée. Ainsi le fonds d'expressivité romantique très particulier dont la peinture de Caspar David Friedrich se caractérise doit-il être reconnu comme le facteur décisif concernant l'intérêt de Gracq pour ce peintre romantique. Nous pouvons donc constater que l'intérêt de Gracq pour le

¹²⁶"De toute manière, la création du milieu naturel préexiste dans les romans de Gracq à la création des personnages, comme l'a observé Jean-Louis Leutrat. La description ne sert jamais de cadre purement extérieur, elle est associée au drame intérieur vécu par les personnages." (Marc Eigeldinger, "La mythologie de la forêt dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq", dans *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, Édition de La Baconnière, 1973, p. 119.)

¹²⁷Voir chapitre VII.

domaine de la culture allemande se réfère non seulement à la littérature, mais concerne également l'art pictural, notamment l'art de Caspar David Friedrich - un art romantique.

Deuxième partie: Interférences entre Gracq et le romantisme allemand - l'individu, le monde et la nature

IV. Aspects philosophiques

1. Intériorité, désocialisation et subjectivité

En général, l'époque romantique se caractérise par un nouveau regard sur l'individu, une nouvelle conception du moi ayant la qualité d'une revalorisation. C'est surtout la philosophie idéaliste des romantiques allemands qui fait de l'individu, du moi une catégorie prépondérante¹, moyennant laquelle le romantisme se démarque nettement du siècle des Lumières. Ainsi Georges Gusdorf explique-t-il:

Le caractère négatif de la conscience romantique, plongée en direction de l'absolu, dénonce l'axiomatisation intellectualiste du domaine humain. La philosophie des Lumières avait mis en place un quadrillage de normes et de concepts, filet dans lequel elle prétendait prendre au piège la totalité du réel, dont chaque objet se trouvait étiqueté, classé, estimé dans un gigantesque répertoire [...].

La conscience romantique s'insurge contre cette captivité de la pensée dans la camisole de fer de la problématique rationnelle. [...] Ce négativisme romantique, rejet du paradigme intellectualiste, rompt avec la tradition des rationalismes grands et petits dans l'histoire de la philosophie. La fin du non-recevoir opposée à un certain mode de pensée a pour contrepartie positive l'exigence d'un nouveau point de départ.²

¹Dans ce contexte, Georges Poulet souligne le fait que l'être humain est comparé avec un germe: "Là apparaît de façon incomparable la profondeur de l'intuition allemande. Elle, et elle seule (si on met à part certaines pensées de Coleridge, de Nerval et de Guérin), est capable de se reporter au point central et initial de l'homme, de concevoir celui-ci à la façon d'un germe dont on pressent et suppute à mesure les progrès successifs. Pour la pensée germanique, toute réflexion sur l'être prend presque inmanquablement une tournure génésiaque." (Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979, p. 178.)

²Georges Gusdorf, *Le romantisme II. L'homme et la nature*, Paris, Payot, coll. Grande Bibliothèque Payot, 1993, p. 66.

Ce nouveau point de départ est l'homme, en son intégralité et sa vitalité; Friedrich Schlegel le reconnaît comme source de ses réflexions philosophiques: la conscience philosophique n'est rien d'autre que la conscience de la vie même, de sorte que la philosophie doit se définir obligatoirement à partir de la vie:

Unser philosophisches Bewußtsein ist nicht [...] ein künstliches, gemachtes, welches über dem gewöhnlichen schwebte, oder gleichsam neben demselben parallel oder unwirksam nebenbei liefe, nein, es ist vielmehr das Bewußtsein des Lebens selbst, aber freilich das reinste, lebendigste, von allen Schlacken des gewöhnlichen Lebens gereinigte, das verstärkte und erhöhte Leben des Lebens. Es ist hier von keinem Standpunkte oder Reflexionspunkte die Rede; denn dies zeigt eine beschränkte Sphäre, etwas Festes und Beharrliches an. Überhaupt soll auch die Philosophie nicht sowohl ausgehen von einer, wenngleich höhern Stufe des Bewußtseins, als vielmehr aus der ganzen Fülle der Ichheit des Lebens, sie soll alle Kräfte des Menschen auffassen.³

Le texte de Schlegel est exemplaire du fait que la philosophie romantique se range ainsi clairement du côté de la vie, refusant tout classement artificiel et abstrait de l'être humain; dans la *Philosophie der Sprache und des Wortes* (1830) Schlegel écrit à ce même sujet:

Ganz anders erscheint und zeigt sich die innere Einheit, die aber keine Einerleyheit <bildet>, die lebendige Harmonie, die aber keine vorherbestimmte ist, zwischen der äußern Sinnenwelt und der Natur, und der innern Gedankenwelt des Bewußtseyns, auf dem Standpunkte des Lebens, und einer von diesem Standpunkte und dem

³Friedrich Schlegel, *Philosophische Vorlesungen (1800-1807)*, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. Ernst Behler, Munich, Paderborn, Vienne, Schöningh, t. XII, 1964, p. 367. [Notre conscience philosophique n'est pas une conscience artificielle ou toute faite qui plane au-dessus de la conscience normale, qui en est parallèle ou qui passe à côté d'elle de façon inactive; non, il s'agit plutôt de la conscience de la vie même, de la plus pure, la plus vive, de la vie épurée de toutes les impuretés de la vie normale, de la vie de la vie renforcée et élevée. Il n'est pas question d'un point de vue ou d'un point de réflexion, car cela indique une sphère restreinte, quelque chose de fixe et de persistant. De toute façon, la philosophie ne doit pas partir d'un certain niveau de la conscience, même s'il est élevé, mais plutôt de la plénitude entière de la vie relative au moi, elle doit saisir toutes les forces humaines.]

Leben selbst ausgehenden Philosophie; denn nach diesem ist alles auch in der äußern Wirklichkeit des körperlichen Daseyns lebendig. In jedem <Falle> aber bildet hier das Leben die gemeinsame <Quelle> des Ursprungs, aus welcher beyde hervorgehen, das materielle Daseyn, wie das innere Denken [,] Leben und Bewußtseyn; und in diesem <Einen> gemeinsamen Begriff des Lebens treffen auch das Daseyn, wie das Bewußtseyn wieder zusammen und verschmelzen in einander. [...] Was wir Daseyn nennen, ist nur die sichtbare Erscheinung eines Gedankens, der äußere Ausdruck, die körperliche Gestaltung eines innern Lebens [...].⁴

Désormais, pour les romantiques, c'est le moi, le point de vue du *sujet* qui détermine la perception du monde, tandis que "dans l'histoire de l'esprit", par exemple pour Descartes, "l'acte de conscience avait moins de valeur en lui-même que comme principe général de compréhension. [...] connaître le monde était le but essentiel."⁵ Pour les romantiques, la perception du monde passe inévitablement par la subjectivité du moi. Les philosophes allemands de l'époque tentent ainsi de redéfinir le rôle de l'individu et sa relation avec le monde extérieur, à commencer par Fichte qui attribue au moi seul le pouvoir de définir son entourage extérieur, le non-moi, pouvoir qui s'exprime à travers la notion du moi absolu⁶. Dans les réflexions philosophiques de Schelling, Friedrich Schlegel et de Novalis, la catégorie ontologique du moi occupe également une place centrale. Schelling, à la

⁴Friedrich Schlegel, *Philosophie der Sprache und des Wortes, Achte Vorlesung, ibid.*, t. X, 1969, p. 501. [L'unité intérieure apparaît et se montre de manière tout à fait différente, mais elle ne constitue aucune uniformité. Elle est l'harmonie vivante, non prédestinée, entre le monde sensible extérieur et la nature, entre le monde sensible et le monde intérieur de la conscience; elle assume le point de vue de la vie et d'une philosophie qui part de ce point de vue et de la vie même, car d'après ce point de vue, tout ce qui existe en dehors de l'existence physique extérieure est également vivant. En tout cas, la vie forme ici la source commune de l'origine dont ressortent à la fois l'existence matérielle et la pensée intérieure, la vie et la conscience. Dans cette notion commune de la vie se rencontrent et s'amalgament l'existence et la conscience. Ce que nous appelons existence n'est que l'apparition visible d'une pensée, l'expression extérieure, la formation physique d'une vie intérieure.]

⁵Poulet, *Les Métamorphoses du cercle, op. cit.*, p. 174.

⁶Il faut cependant tenir compte du fait que le moi absolu de Fichte est mis en question par Kierkegaard, qui critique le moi de Fichte en tant que notion abstraite et spéculative, une notion vide qui s'opposerait au moi empirique et concret (*Historisches Wörterbuch der Philosophie*, éd. Joachim Ritter et Karlfried Gründer, Bâle, Stuttgart, Schwabe & Co, t. IV, 1976, p. 3). Compte tenu de cette mise en question, il est nécessaire de rendre problématique le fait qu'apparemment, les romantiques conçoivent leurs idées de la subjectivité à partir d'une notion transindividuelle.

différence de Fichte, postule non une séparation totale, mais une identité entre le moi et le monde; néanmoins, il attribue, lui aussi, dès le début un rôle décisif à l'individu. Georges Gusdorf résume l'importance de ce rôle ainsi: "[...] le moi ontologique propose à l'homme le mystère d'une présence qui, bien loin de subir la loi du monde, impose au monde sa loi. Ce n'est plus un point d'observation sans épaisseur bloqué dans son abstraction, mais une réalité substantielle dotée d'un droit d'initiative par rapport à la totalité cosmique."⁷ D'ailleurs, le premier essai de Schelling s'intitule *Vom Ich als Princip der Philosophie* (1795). Quant à Schlegel, prônant sa philosophie de la vie, il perçoit l'individualité comme le point médian de la culture, de la pensée scientifique et de l'art:

Nichts ist mehr das Bedürfnis der Zeit, als ein geistiges Gegengewicht gegen die Revolution, und den Despotismus, welchen sie durch die Zusammendrängung des höchsten weltlichen Interesse über die Geister ausübt. Wo sollen wir dieses Gegengewicht suchen und finden? Die Antwort ist nicht schwer; unstreitig in uns, und wer da das Zentrum der Menschheit ergriffen hat, der wird eben da zugleich auch den Mittelpunkt der modernen Bildung und die Harmonie aller bis jetzt abgesonderten und streitenden Wissenschaften und Künste gefunden haben.⁸

Comme le fragment cité le montre, l'individualité se présente comme source et centre d'une vérité "dont elle assume l'initiative et les responsabilités"⁹. Le moi, l'individu constitue ainsi la source de tout progrès et de toute connaissance. Une conviction tout à fait semblable se dévoile dans les écrits de Novalis; la recherche intérieure du moi propre

⁷Gusdorf, *Le romantisme II*, op. cit., p. 29.

⁸Friedrich Schlegel, "*Ideen*"-Fragmente, § 41, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. cit., t. II, 1967, p. 259. ["Rien n'est plus nécessaire à notre temps qu'un contrepoids spirituel à la Révolution et au despotisme qu'elle exerce sur les esprits avec la concentration des plus grands intérêts mondiaux. Où devons-nous chercher et trouver ce contrepoids? La réponse n'est pas difficile; en nous, incontestablement, et celui qui a saisi le centre de l'humanité, celui-là aura trouvé, à l'instant même, ici, le point central de la culture moderne, ainsi que l'harmonie de tous les arts et sciences jusqu'alors divisés et opposés." (Friedrich Schlegel, *Fragments*, traduit et présenté par Charles Le Blanc, Paris, José Corti, coll. en lisant en écrivant, 1996, p. 227.)]

⁹Gusdorf, *Le romantisme II*, op. cit., p. 18.

est de toute priorité; il est indispensable de se connaître soi-même avant de connaître le monde. Ceci est possible, car le monde est perçu comme un organisme dont l'homme fait partie, le tout constituant un ensemble dont l'être humain est indissociable: "Auf solche Weise wird jedes einzelne Wesen, wird auch der einzelne Mensch in eine ihm wesensverwandte Seinsgesamtheit eingeordnet. Die Welt erscheint als ein organisch gewordenes und organisch gebautes Ganzes."¹⁰ La société, elle aussi, est pensée comme une entité organique¹¹. Ayant cette idée en tête, Novalis écrit:

Wir träumen von Reisen durch das Weltall - Ist denn das Weltall nicht *in uns*? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht - Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten - die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt - Sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint uns freylich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos - Aber wie ganz anders wird es uns dünken - wenn diese Verfinsterung vorbey, und der Schattenkörper hinweggerückt ist - Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt.¹²

Plaçant de telle manière le sujet comme point central de tout, les romantiques redéfinissent l'existence individuelle qui est détachée de l'universalité, du collectif; ce sont la singularité, l'originalité et le génie qui comptent¹³. Ici se dévoile un paradoxe qui traduit

¹⁰Martin Honecker, "Die Wesenszüge der deutschen Romantik in philosophischer Sicht", *Begriffsbestimmung der Romantik*, éd. Helmut Prang, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, 2^{ème} édition, p. 306. Dans un même sens, Georges Gusdorf remarque: "Il existe entre l'anthropologie et la cosmologie une unité indissoluble; celui qui se cantonne dans l'un ou l'autre domaine ne peut parvenir qu'à une connaissance imparfaite." (*Le romantisme II*, *op. cit.*, p. 31.)

¹¹Voir Honecker, art. cit., p. 313.

¹²Novalis, *Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. Paul Kluckhohn et Richard Samuel, Stuttgart, Kohlhammer, t. II, 1960, p. 417-418. [Nous rêvons de voyages à travers le cosmos - le cosmos n'est-il pas *en nous*? Nous ne connaissons pas les profondeurs de notre esprit - Le chemin mystérieux mène à l'intérieur. L'éternité avec ses mondes est en nous ou nulle part - le passé et le futur. Le monde extérieur est le monde des ténèbres - il fait de l'ombre sur le royaume de la lumière. Maintenant, tout nous paraît si sombre, si solitaire, si informe à l'intérieur - Mais combien tout nous paraîtra différemment - une fois que cet obscurcissement sera passé, et que l'ombre aura disparu - Nous allons jouer plus que jamais, car notre esprit a manqué du nécessaire.]

¹³Voir Gusdorf, *Le romantisme II*, *op. cit.*, p. 52-53.

l'ambiguïté, la dualité profonde de l'existence romantique: d'un côté, l'être humain appartient à un tout, un organisme vivant qu'il est capable de définir à travers lui-même; de l'autre côté, il a une conscience aiguë de sa singularité, de sa liberté et de sa subjectivité, ainsi que de l'incompatibilité de son existence individuelle avec le rôle qu'on lui attribue au sein d'une société bourgeoise imprégnée par des structures figées¹⁴. La génération des premiers romantiques vit cette contradiction entre vie et esprit d'une manière douloureuse, à la façon d'un déchirement intérieur. Le fait qu'un être capable de l'infini se heurte constamment au conformisme de la société engendre ce qu'il faut appeler une certaine psychologie romantique, une psychologie qui se développe à la fois comme continuation de la psychologie de l'*Aufklärung* et comme protestation contre elle: "Man kann die Psychologie der Romantik nur ungenügend verstehen, wenn man die Psychologie, Philosophie und Medizin der Aufklärung [...] nicht beachtet, denn die romantische Psychologie entwickelt sich teils als Fortführung, teils als Protest gegen die aufklärende

¹⁴Benno von Wiese décrit la situation historique de la société allemande vécue par les premiers romantiques: tandis que l'Europe, à la suite de la Révolution Française, connaît vers 1800 une transformation politique et sociale profonde, la société allemande ne subit pas de changements réels: l'esprit révolutionnaire y reste uniquement présent dans l'esprit. La bourgeoisie n'obtient guère d'influence politique, son 'pouvoir' correspond en réalité à une présence culturelle: "Das Leben im Geiste, d.h. die Bildung wird der alleinige und letzte Lebenszweck dieser sozial ungebundenen und freischwebenden Generation. [...] Werden ja doch die Widerstände der gesellschaftlichen Wirklichkeit nur als rein geistige Grenzen und Widerstände erfahren. Der freigewordene Bildungsgeist - ohne Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit - findet keinen Gegner, an dem er sich begrenzen und beschränken könnte. Daher tritt die Lehre, das Programm, die Utopie an die Stelle der Sache und Leistung. Ideologie und Wirklichkeit werden nicht mehr unterschieden. [...] Aber dieser ungeheure Selbstbetrug der grenzenlosen geistigen Freiheit, die die Wirklichkeit unter sich begreift, tritt zugleich auf als ein Bewußtsein grenzenloser Gespaltenheit. Die Utopie des Geistes zu Ende zu leben, scheiterte immer wieder an der Wirklichkeit des realen Lebens, der sozialen Gegebenheiten und der menschlichen Charaktere. In diesen beiden entgegengesetzten «Stimmungen», der Freiheit und der Gespaltenheit des Geistes, erschließt sich uns die frühromantische Situation in ihrem eigentlichen Existenzbewußtsein." (Benno von Wiese, "Zur Wesensbestimmung der frühromantischen Situation", *Begriffsbestimmung der Romantik*, éd. Helmut Prang, *op. cit.*, p. 164-165.) [La vie spirituelle, c'est-à-dire la formation devient la seule raison de vivre de cette génération socialement libre. Les bornes de la réalité sociale ne sont vécues que comme des limites purement spirituelles. L'esprit de formation ainsi libéré ne trouve pas d'opposant qui pourrait le réduire; c'est pourquoi l'enseignement, le programme, l'utopie remplacent la chose et l'effort. Idéologie et réalité ne sont plus distinguées. Cependant, cette liberté spirituelle illimitée qui s'élève au-dessus de la réalité n'est qu'une illusion; elle rencontre en même temps une profonde conscience d'une dissociation illimitée. La volonté de vivre l'utopie spirituelle échoue à cause des réalités de la vie, des données sociales et des caractères humains. La situation du premier romantisme, sa conscience de l'existence est ainsi conditionnée par deux états d'âme, à savoir la liberté et la division de l'esprit.]

Psychologie."¹⁵ Dans l'ensemble, il s'agit d'une psychologie caractéristique d'une accentuation de la subjectivité, d'une marginalisation par rapport à la normalité de la société bourgeoise, dominée par la raison. La psychologie du romantisme allemand, à contre-courant des théories du siècle des Lumières, est entièrement fondée sur le primat de l'intériorité, de sorte que le sentiment est considéré comme supérieur à la raison. Par conséquent, les romantiques allemands *vivent* leur subjectivité à plein, il puisent dans la plénitude de la vie, dans ce que Schlegel appelle "Fülle der Ichheit des Lebens"¹⁶: on s'observe soi-même, on s'intéresse aux états d'âme exceptionnels, au surnaturel et à l'irrationnel. De même, le premier romantisme développe un intérêt particulier pour les lois secrètes de la nature. Cette accentuation de l'intériorité et du subjectivisme est déjà significative d'un écart volontaire de la société, d'une tendance à la désocialisation. Cette tendance détermine pour une bonne part l'existence même des romantiques, bien qu'ils soient souvent attachés à la société par une profession ou une vie de famille; les besoins matériels ou l'ambition professionnelle ne leur permettent qu'une prise de distance intérieure¹⁷. À côté d'eux, il y a les destins de poètes dont l'anticonformisme se révèle à travers un mode d'existence particulier, voire un suicide comme celui de Kleist. Cependant, le *véritable* champ d'expression de cette psychologie particulière, l'endroit où elle se transforme en images 'typiquement romantiques' est la littérature; et les personnages de fiction romantiques sont ceux qui vivent l'excentricité¹⁸ dont la plupart des écrivains romantiques, capturés par des besoins matériels, ne peuvent que rêver. La littérature devient ainsi le champ où les écrivains romantiques exposent leurs idées qui se

¹⁵Ursula Mahlendorf, "Die Psychologie der Romantik", *Romantik-Handbuch*, éd. Schanze, *op. cit.*, p. 590. [On ne peut comprendre la psychologie romantique qu'insuffisamment, si l'on ne considère pas la psychologie, la philosophie et la médecine du siècle des Lumières, car la psychologie romantique se développe d'une part comme continuation de la psychologie des Lumières, d'autre part comme protestation contre elle.]

¹⁶Voir citation 3.

¹⁷"Fichte et Schelling, August Wilhelm, et même Frédéric Schlegel à titre épisodique, exercèrent des fonctions d'enseignement, sans pourtant s'y identifier tout à fait, car ils ne donnaient pas la priorité au souci de l'insertion sociale et de l'honorabilité reconnue [...]" (Gusdorf, *Le romantisme II*, *op. cit.*, p. 39.)

¹⁸Par exemple les protagonistes d'E.T.A. Hoffmann, notamment celui du roman *Die Elixiere des Teufels*.

fondent aussi bien sur des expériences personnelles que sur les recherches scientifiques de la psychologie:

Die Literatur der Frühromantik beschäftigt sich [...] mit dem Innenleben des Menschen, den Seelenvorgängen, den Träumen, Stimmungen, Ahnungen, Erinnerungen und beginnt ein Bildersystem zu entwickeln, das die organische und anorganische Welt, Naturvorgänge, spezifische Zeiten (d.h. Nacht, Dämmerung), familiäre Beziehungen usw. zur Zeichensprache von menschlich-individueller, psychischer Dynamik und Entwicklung macht.¹⁹

L'homme se présente tout d'abord comme un sujet; ses actions sont soumises à des processus psychiques dont la description devient de plus en plus importante. Ainsi l'intérieur d'un personnage, ses problèmes et ses motivations sont-ils rendus accessibles au lecteur. Il y a même plus: l'intériorité avec tous ses abîmes obtient une importance tellement grande qu'elle s'impose au lecteur, que celui-ci ne peut plus l'ignorer. Ces orientations du premier romantisme sont d'ailleurs favorable à la réception des théories de Mesmer sur le magnétisme et le somnambulisme, annoncées par la philosophie de la nature (*Naturphilosophie*), notamment dans les œuvres de Schubert²⁰. Dans le magnétisme et le somnambulisme, on croit avoir trouvé deux moyens qui permettent à l'être humain de rejoindre la vie intérieure et secrète de la nature, ainsi que l'âme d'autrui. De plus, on accorde une force prophétique au sommeil magnétique. Des auteurs comme Hoffmann, Arnim, Kleist et Jean Paul s'intéressent vivement à ces théories et les intègrent

¹⁹Mahlendorf, art. cit., p. 591. [La littérature du premier romantisme s'occupe de la vie intérieure de l'homme, de ses états d'âme, rêves, pressentiments et souvenirs; elle commence à développer un réseau d'images qui présente par exemple le monde organique et inorganique, les processus naturels, des moments spécifiques (la nuit, le crépuscule), des relations familiales, etc. comme signes d'un dynamisme psychique et d'un développement humain et individuel.]

²⁰Voir à ce sujet les explications détaillées de Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1995 (par exemple p. 98-109, p. 134-136).

dans leurs œuvres narratives²¹. La forte revalorisation philosophique de la subjectivité et la psychologie particulière qui en résulte ont des conséquences considérables. L'exploitation du domaine intérieur - à la fois existentiel, scientifique et littéraire - se présente sous forme de 'symptômes' divers. Dans le domaine scientifique, nous y avons fait allusion, l'anthropologie subjective des romantiques allemands influence avant tout le domaine de la médecine: à partir de la *Naturphilosophie* de Schelling, on redéfinit la relation homme (esprit) - nature, et on accorde une importance jusqu'alors inconnue à l'inconscient, au rêve et au somnambulisme, aux aspects nocturnes de l'existence humaine²². Du côté existentiel, la subjectivité mène à une perte d'équilibre qui engendre à son tour ce que Lothar Pikulik appelle "Ungenügen an der Normalität", l'insatisfaction de la normalité²³. La recherche de moyens qui permettent d'échapper à ce qui est éprouvé comme une souffrance ne paraît être qu'une conséquence logique. Les domaines majeurs de l'évasion sont ceux qui autorisent un déploiement maximal de la subjectivité, l'art et la religion²⁴, qui permettent de projeter l'infini dans le fini²⁵. D'autres voies d'évasion sont de celles qui touchent l'existence-même: la mort, naturelle ou par suicide, la folie, l'abus de drogues²⁶. Certes, il y a aussi des moyens de fuite qui paraissent plus positifs, par exemple la rêverie, la nostalgie de l'enfance et l'amour; néanmoins, ces moyens ressemblent sous un certain point de vue bien déterminé à la voie 'négative': ils constituent des solutions profondément a-sociales.

²¹Par exemple Hoffmann dans les contes fantastiques *Das steinerne Herz* (*le Cœur de pierre*), *Das öde Haus* ('La Maison inhabitée') et *Der Magnetiseur* ('Le Magnetiseur'). Voir aussi Mahlendorf, art. cit., p. 597-598.

²²Voir chapitre IV.3.1 et l'article de Karl Eduard Rothschuh, "Naturphilosophische Konzepte der Medizin aus der Zeit der deutschen Romantik", *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, éd. Richard Brinkmann, Stuttgart, Metzler, 1978, p. 243-266.

²³Lothar Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979.

²⁴"L'association de l'artistique et du religieux constitue l'une des affirmations du romantisme, dimensions convergentes selon lesquelles peut s'accomplir la plénitude de l'homme, en dehors des formules ecclésiastiques et de la pratique de telle ou telle technologie esthétique." (Gusdorf, *Le romantisme II*, op. cit., p. 54.)

²⁵Ceci est l'avis de Friedrich Schlegel et de Schleiermacher (voir Honecker, art. cit., p. 310).

²⁶Voir Gusdorf, *Le romantisme II*, op. cit., p. 40-41.

L'ultime voie d'évasion est celle de l'expression, la poésie - le moyen qui sert à "concilier, à unir intimement les deux mondes entre lesquels nous nous sentons partagés, celui des sens et celui de l'âme"²⁷. En même temps, il s'agit du moyen qui garantit le maintien d'une relation avec la société, bien que la poésie soit le reflet principal de la subjectivité totale, de tout ce qui sépare l'individu de la vie sociale; ainsi l'écriture représente-t-elle l'expression la plus pure de tous les moyens de fuite de l'individu, incarnés en le protagoniste romantique. Mais le fait que la littérature devient le champ d'expression d'une subjectivité totale se révèle non seulement à travers le contenu, mais aussi par rapport à la forme²⁸. Les principes organisateurs de l'écriture romantique sont la fantaisie et l'imagination; sans doute ces deux principes donnent-ils satisfaction au côté dionysiaque de l'existence romantique. En même temps, la forme, par ces principes moteurs, est étroitement mise en correspondance avec le contenu dont elle souligne les aspects excentriques et vitaux, le caractère de déploiement personnel. Sur le plan du contenu, la vie intérieure des protagonistes romantiques, exemplaires d'une anthropologie subjective, occupe le premier plan. Pour faire vivre cette anthropologie subjective, les romantiques allemands créent tout un ensemble d'images et de motifs littéraires propres à refléter l'intériorité de leurs personnages. Pour la plupart, ces images sont puisées dans les domaines marginalisés par la société bourgeoise, dans tout ce qui est néanmoins présent

²⁷*Ibid.*, p. 38.

²⁸"Dès lors, l'œuvre d'art, de pensée ou de littérature en laquelle s'incarnera ce régime de la conscience présentera, dans sa structure et dans son contenu, des aspects spécifiques. L'irrégularité, la contradiction, la bizarrerie, le passage d'un extrême à l'autre, la dissymétrie, l'ouverture et le désordre sont recherchés au détriment des formes fixes et des compositions symétriques. [...] Le fragment, la rhapsodie, la symphonie inachevée, la suite capricieuse, l'assemblage en mosaïque, la fugue sans résolution proposent leurs sollicitations aux amateurs de désordre et de fantaisie. Le roman correspond au vœu de l'époque, parce qu'il combine les avantages souhaitables pour une imagination qui veut se donner toute liberté d'action. Le mélange des genres y règne en maître et le mélange des humeurs; le roman peut occuper tout le champ entre l'idylle et l'épopée, entre la musique de chambre et la symphonie, la prose et la poésie, selon les caprices de l'auteur. Aussi prend-il figure de genre dominant. On n'est d'ailleurs même pas tenu de l'achever, en sorte que le récit reste ouvert sur l'avenir, ou sur l'informe, comme le *Heinrich d'Offertingen* de Novalis, ou le *Godwi* de Brentano [...]" (*Ibid.*, p. 47.)

d'une manière sous-jacente - notamment l'insolite, l'érotisme, le surnaturel, le merveilleux et la nostalgie de l'enfance, domaines qui seront également favorisés par les surréalistes.

Les images choisies par les romantiques constituent le reflet extérieur de la vie sentimentale, de l'existence intérieure de l'homme. C'est surtout dans le roman *Heinrich von Ofterdingen* qu'on retrouve ces images; sans doute ce roman est-il l'un des meilleurs exemples de la dialectique romantique entre la vie intérieure et la réalité extérieure, car Novalis suit de très près la pensée philosophique de son temps à laquelle il contribue lui-même. Au cours de ses réflexions philosophiques, Novalis écrit déjà: "Alle äußere Prozesse sollen als Symbole und letzte Wirkungen innerer Prozesse begreiflich werden"²⁹. Dans *Heinrich von Ofterdingen*, cette revendication constitue le principe moteur de l'action romanesque: le protagoniste Heinrich se voit constamment confronté à sa vie intérieure, de sorte que son voyage est au fond un voyage vers et à travers son intériorité. En même temps, Heinrich rencontre un monde extérieur qui illustre cette intériorité et le rejette sur lui-même - la tension entre l'extérieur et la vie intérieure se présente sous forme d'un jeu de miroitements. Dans ce contexte, la scène clé est sans doute celle où le protagoniste découvre le livre mystérieux dont les images sont le reflet de sa propre existence. D'après l'ermite qui le possède, le livre raconte le destin d'un poète inconnu: "Soviel ich weiß, ist es ein Roman von den wunderbaren Schicksalen eines Dichters, worin die Dichtkunst in ihren mannigfachen Verhältnissen dargestellt und gepriesen wird."³⁰ Pour Novalis, le poète - dans le cas présent, Heinrich - est le médiateur entre l'intériorité de l'existence humaine, les profondeurs des rêves, la nostalgie de l'âge d'or et le monde extérieur: "Denn der Dichter, der Zugang zum inneren Leben aus dem

²⁹Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Stuttgart, Kohlhammer, t. III, 1968, p. 655. [Tous les processus extérieurs doivent devenir compréhensibles comme des symboles et des effets finaux de processus intérieurs.]

³⁰Novalis, *Heinrich von Ofterdingen, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., t. I, 1960, p. 265. ["Autant que je m'en souviens, c'est un roman sur les merveilleuses aventures d'un poète et dans lequel est décrit et chanté, sous ses divers aspects, l'art de faire des poèmes." (*Heinrich von Ofterdingen*, traduction par Yves Delétang-Tardif, *Romantiques allemands*, édition présentée et annotée par Maxime Alexandre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1963, p. 449.)]

Traum, aus der unmittelbaren Sprache des Gefühls hat, kann für Novalis zum «transcendentale[n] Arzt» [...] der Menschheit werden und sie zur höheren Gesundheit führen."³¹

Chez Novalis, le primat de la subjectivité, d'une intériorité omniprésente est particulièrement significatif; toutefois, pour les autres écrivains romantiques, il est également d'une importance fondamentale: en général, les héros littéraires des nouvelles, des contes et des romans sont intérieurement 'lisibles', accessibles au lecteur. Le plus souvent, ces personnages sont *guidés* par leur intériorité, par leurs rêves; ils les suivent instinctivement, à l'encontre de la logique et des nécessités de la réalité extérieure. Ceci est notamment le cas dans la nouvelle *Der Runenberg* (*Le Runenberg*) de Ludwig Tieck, où le protagoniste Christian cède à un appel intérieur, le menant à quitter sa famille. La tentation à laquelle il est soumis consiste justement en l'abandon de la vie extérieure et en la descente vers la vie intérieure, présente sous forme du motif de la mine. En même temps, cette nouvelle dévoile l'ambiguïté d'un abandon total à l'intériorité, la déchirure psychique entre la force séductrice d'une existence purement subjective et les besoins de la vie extérieure. Les écrivains romantiques eux-mêmes ont pour la plupart vécu cette ambivalence douloureuse qui consiste en la recherche d'un équilibre entre esprit et vie: "Diese innere Antithetik, die um den Ausgleich von Geist und Leben bemüht ist, haben die Romantiker alle gemeinsam."³² Cependant, dans certaines œuvres romantiques, l'équilibre recherché entre intérieur et extérieur devient secondaire: il suffit de penser à Kleist, par exemple à *Penthesilea* ou *Das Käthchen von Heilbronn* (*Catherine de Heilbronn*), où l'intériorité des personnages devient tellement envahissante que tout semble à tout instant prêt à basculer vers l'excès. Un autre exemple est le roman *Die*

³¹Mahlendorf, art. cit., p. 594. [Pour Novalis, le poète peut devenir le 'médecin transcendantal' de l'humanité et la mener vers une santé supérieure, car il a accès à la vie intérieure ressortie du rêve et de la voix du sentiment.]

³²Benno von Wiese, "Zur Wesensbestimmung der frühromantischen Situation", art. cit., p. 166. [Tous les romantiques ont en commun cette antithèse intérieure, qui essaie de trouver l'équilibre entre esprit et vie.]

Elixire des Teufels (*Les Elixirs du Diable*) de Hoffmann, où le protagoniste tombe d'une situation extrême dans l'autre, ce qui est essentiellement dû à une intériorité devenue non maîtrisable et à la perte de vue du pôle objectif de la réalité, par moments totale. Mais même dans ces cas extrêmes, le monde extérieur reste présent comme une réalité, ainsi que la société vis-à-vis de laquelle le héros garde des obligations.

Dans les romans de Julien Gracq, l'opposition entre la subjectivité prépondérante des protagonistes et les sollicitations de la vie est également accentuée. Néanmoins, cette opposition ne constitue pas véritablement un problème pour eux, car l'auteur leur accorde de prime abord une existence détachée des obligations d'une vie ordinaire. Les protagonistes gracquiens sont libres dans tous les sens possibles³³, un fait dont l'auteur rend compte dans la "*Fiche signalétique*"³⁴ de ses personnages:

J'ai accentué un peu, de façon humoristique, dans un passage de *Lettrines*, ce détachement de mes personnages par rapport aux contingences sociales, familiales, professionnelles. Mais il est de fait que je ne peux pas m'intéresser, dans les romans que j'écris, à des personnages qui seraient enserrés si peu que ce soit dans le réseau des liens de famille, des obligations professionnelles, des contraintes sociales. Ils sont toujours en vacances, à vrai dire soumis à quelques contraintes brutales, mais où l'insouciance, pour le reste, est par moments totale.³⁵

Faute de racines et de liens sociaux fixes - les relations entre les personnages reposent presque toujours sur le principe du magnétisme, de l'attraction et de la répulsion -, les protagonistes sont extrêmement mobiles et le plus souvent en voyage, par où leur existence correspond et à l'anthropologie surréaliste et au mode de vie des protagonistes

³³Voir Jean-Louis Leutrat, "Bref essai sur l'univers humain des œuvres de Julien Gracq", *Cahiers du Sud*, vol. 59, n° 382, 1965, p. 266-268.

³⁴*Lettrines*, OC, t. II., p. 153.

³⁵*Entretien avec Jean Roudaut*, *ibid.*, p. 1221-1222.

romantiques. Vu leur ancrage social faible, les personnages gracquiens ont la possibilité de suivre leurs prédestinations extraordinaires et d'affronter la vie différemment. Ils sont d'avance introduits en tant qu'êtres exceptionnels, de véritables *individus*, descendants d'une race noble: "Beauté, domination de l'intelligence, grande naissance et grande fortune sont [...] conférées aux personnages, comme des signes visibles d'une énergie intime et d'une puissance de désir en quoi consiste proprement la souveraineté."³⁶ Issus d'une couche sociale supérieure, ils ont donc les meilleurs moyens de *vivre* une subjectivité absolue, comparable à celle des héros romantiques, et de se séparer justement de la vie sociale. Allan et Herminien incarnent sans doute le plus clairement le mythe commun du héros romantique³⁷, la figure du dandy, du "metteur en scène féerique"³⁸, du "meneur de jeu" aux traits démoniaques³⁹ - ils *imposent* leur subjectivité aux autres. Albert, lui aussi, est en quelque sorte un 'meneur' - il incarne l'opposé d'Herminien, il est introverti et sans penchant pour la violence; pourtant, Gracq le met en relation avec le mythe de Faust, il lui attribue un rôle de guide spirituel pour le lecteur⁴⁰. En tout, on retrouve l'attitude du "meneur de jeu" chez les protagonistes successifs de Gracq, bien qu'ils ne soient plus si excessivement marqués par les traits diaboliques d'un romantisme noir. Portant le primat de leur subjectivité à l'extérieur, ils restent toujours des meneurs: Aldo et Vanessa n'imposent guère moins leur volonté aux autres qu'Herminien et Allan. Ils réalisent leurs rêves et leurs idées sans égard à la vie sociale - tout comme les héros

³⁶Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 49.

³⁷Voir Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs, op. cit.*, p. 118.

³⁸*Au château d'Argol*, OC, t. I, p. 41.

³⁹Voir Ruth Amossy, *Les jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980, p. 73.

⁴⁰"Albert, einer der männlichen Protagonisten des Romans, wird geschildert als eine «attriante figure, faite pour pénétrer les arcanes les plus subtils de la vie et pour en étreindre les plus exaltantes réalités» [...]. Er begibt sich auf die Suche nach Enthüllung und Offenbarung, und man mag sich fragen, ob seine meditative Art nicht auch auf den Leser abfärben soll, der Alberts Weg durch die Geheimnisse hindurch verfolgt." (Roth, *op. cit.*, p. 9.) [Albert, l'un des protagonistes masculins du roman, est décrit comme une "attriante figure, faite pour pénétrer les arcanes les plus subtils de la vie et pour en étreindre les plus exaltantes réalités". Il va à la recherche du dévoilement et de la révélation, et on peut se demander si son caractère méditatif ne doit pas influencer le lecteur qui suit le chemin d'Albert à travers les mystères.]

romantiques allemands. De plus, ils ont le même penchant à vivre pleinement ce qui est marginalisé: une existence rêveuse, l'appel de l'insolite, le désir amoureux, l'érotisme. Comme les protagonistes du romantisme allemand, ils vivent leur vie 'à l'envers' en attribuant une importance fondamentale à tout ce qui, pour les gens 'normaux', n'est qu'une occupation de loisirs éventuelle. Ils produisent un effet de déstabilisation sur la société et sont en cela des êtres a-sociaux. Mais contrairement aux héros littéraires du romantisme allemand, ils ne ressentent pas la tension entre leur subjectivité et la réalité extérieure, ils n'en ont guère conscience; c'est pourquoi on peut parler d'une perversion "au regard des modèles proposés par la socialité romantique"⁴¹. Le fait que le couple romantique bourgeois/poète n'existe plus chez Gracq prouve par exemple qu'un certain modèle littéraire du romantisme est révisé. Dans la fiction gracquienne, le type du philistin, du bourgeois est absent, tandis que les romantiques en ont besoin comme antipode du héros poétique. Gracq, lui, développe un modèle postromantique: chez lui, les tensions ne s'expriment pas à travers des contingences économiques, mais à travers l'opposition conservatisme - désir, notamment entre Marino et Aldo ou Varin et Grange.

De même, les protagonistes gracquiens n'ont pas la naïveté presque enfantine de la plupart des héros romantiques, ce regard d'une innocence première qu'ils jettent sur le monde extérieur⁴² - ce qui n'exclut pas la présence de souvenirs d'enfance. En revanche, ils possèdent une conscience marquée par la pensée moderne qui est révélatrice du fait qu'ils mènent une existence romantique transposée dans un monde *moderne*. La subjectivité de ces personnages est en même temps la cause et le fruit d'une désocialisation totale, plus radicale que l'éloignement de la vie sociale vécu par les héros littéraires du

⁴¹Marot, "Julien Gracq, héritier des romantismes", art. cit., p. 467.

⁴²À l'exception d'Albert qui fait bel et bien preuve d'une certaine naïveté vis-à-vis de Heide: "Alles beginnt, ähnlich wie bei Chrétiens Perceval, mit einem Stadium fast kindlicher Naivität. Auch Albert ist gegenüber dem Weiblichen so unbedarft, daß für ihn «le sexe même» der Heide zunächst unklar bleibt [...]." (Roth, *op. cit.*, p. 128.) [Comme chez Perceval, tout commence avec une phase de naïveté presque enfantine. Albert, lui aussi, est tellement ignorant concernant les femmes que d'abord, "le sexe même" de Heide lui reste inconnu.]

romantisme - et par là plus proche des propos surréalistes. D'autre part, la fonction médiatrice attribuée aux personnages principaux est maintenue, bien qu'elle soit transférée sur un niveau différent: elle ne concerne plus la relation entre la vie intérieure et la réalité extérieure, mais la tension entre le monde extérieur et l'événement attendu, évoqué par le protagoniste-médiateur.

Concernant les protagonistes, on ne peut ainsi pas parler du même déchirement entre le monde intérieur et les obligations extérieures; ce qui est présent chez Gracq est le 'système de base', l'antagonisme principal entre intériorité et extérieur, mais cet antagonisme n'est pas poussé aux mêmes extrêmes tragiques que chez les romantiques. Même Grange, qui se trouve pourtant intégré dans un cadre historique et professionnel bien précis, met les besoins de son âme au premier plan de sa vie. Certes, il remplit ses tâches quotidiennes de militaire, et il a conscience du fait qu'il se trouve en situation de guerre, mais il n'hésite pas à refouler cette conscience objective qui pourrait rendre insensés tous ses rêves d'individu. La guerre est ainsi transformée - jusqu'à son irruption réelle - en menace invisible, bannie à l'arrière-fond de la pensée de Grange:

La guerre? se disait-il en secouant les épaules d'un geste hargneux - et qui sait même s'il y a une guerre? S'il y en avait une, on le saurait. Mais, malgré lui, il se sentait nerveux; il songeait à cette armée autour de lui comme un dormeur sur l'herbe qui dans son somme même se retourne et chasse de temps en temps d'un revers de main un bruit de guêpe.⁴³

L'image du dormeur et du sommeil fait allusion à l'envie de se replier sur soi-même, de se tourner vers l'inconscient - mais aussi à l'ignorance voulue: Grange chasse la réalité comme "un bruit de guêpe". On retrouve ici une 'philosophie de vie' en parenté avec le penchant à la subjectivité observé chez les philosophes et les écrivains romantiques. Cette

⁴³*Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 25.

subjectivité est de toute priorité, même au prix d'un oubli presque total de la vie réelle; le personnage refuse de s'exposer à la tension subjectivité - objectivité et choisit le repli.

La tension romantique intériorité - extériorité n'est pas maintenue dans les romans de Julien Gracq, au sens où les protagonistes mettraient sérieusement en question la prépondérance de leurs intérêts subjectifs - comme par exemple dans les textes romantiques où la subjectivité mène à une catastrophe finale⁴⁴. Malgré le fait que la subjectivité contribue essentiellement au désastre, celle-ci n'est pas mise en question - même pas dans *Le Rivage des Syrtes*⁴⁵. De la même manière que chez les romantiques ses protagonistes connaissent cependant l'expérience d'un système de miroitements entre l'intérieur et l'extérieur, ainsi que celle d'une descente dans leur vie intérieure - faits qui en font pourtant les 'frères' des protagonistes romantiques. En ce qui concerne le système de reflets, l'existence d'Aldo en est bien significative: il est sans cesse confronté à une multitude de signes extérieurs dans lesquels il reconnaît peu à peu la matérialisation de ses désirs secrets, notamment la carte du Farghestan, le volcan Tängri et le tableau représentant Piero Aldobrandi. Il se voit même opposé à un autre personnage dont les désirs sont le reflet des siens: Vanessa. En lui révélant sa destinée et le renvoyant à ses propres vœux, l'ensemble des signes extérieurs assume en principe la même fonction que le livre mystérieux a pour Heinrich, bien que la sémiologie de Gracq ne soit pas la même que dans *Heinrich von Ofterdingen*. D'ailleurs, la descente des personnages gracquiens dans leur intériorité désigne toujours les scènes clé des romans. Après avoir vécu une confrontation avec le monde extérieur, les protagonistes se trouvent rejetés sur eux-

⁴⁴Notamment dans les contes *Der Runenberg* de Tieck ou *Das Majorat* de Hoffmann.

⁴⁵La scène entre Vanessa et Aldo dans le chapitre "L'Envoyé" montre que Vanessa met ses ambitions personnelles au-dessus de tout: "«Dieu sait ce qui va sortir de tout cela, dis-je en la regardant pensivement. J'ai peur que nous n'ayons fait tous les deux une folie», ajoutai-je en lui prenant la main à mon tour, dans le besoin que j'avais de savoir qu'elle ne m'abandonnait pas.

Vanessa haussa les épaules et sembla chasser une pensée importune.

«Veux-tu me donner des remords?»

Elle se tourna vers moi et ses yeux étincelèrent calmement." (*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 770.)

mêmes; ils se retirent dans des endroits solitaires et fermés, afin de se plonger dans leurs pensées, dans leurs rêves - que ce soit Grange dans le blockhaus et dans la maison de Mona ou bien Aldo dans la chambre des cartes. La solitude de l'endroit choisi leur permet de se recentrer sur eux-mêmes et sur leur désirs personnels, d'avancer sur le chemin de l'attente; la disposition particulière de l'endroit - silencieux, sombre, coupé de la coulée du temps - est favorable à la réflexion, mais aussi à la rêverie⁴⁶. Aldo se tient pendant des heures entières dans la chambre des cartes, s'abandonnant à l'écoute de sa voix intérieure: "La tête vide, je sentais l'obscurité autour de moi filtrer dans la pièce, la plomber de cette pesanteur consentante d'une tête qui chavire dans le sommeil et d'un navire qui s'enfonce; je somrais avec elle, debout, comme une épave gorgée du silence des eaux profondes."⁴⁷

La perspective narrative des romans gracquiens est également apte à souligner la subjectivité des protagonistes dont elle dépend en général. Le lecteur vit les événements à travers le personnage principal, il est étroitement lié à sa vie intérieure, au regard qu'il jette sur le monde extérieur. Ici, Gracq semble encore une fois très proche des romantiques allemands, mais en même temps très éloigné de toute sorte de psychologie romanesque⁴⁸. Dans les trois nouvelles de la *Presqu'île*, la centralisation et la singularisation de l'individu deviennent particulièrement évidentes. Elles sont d'autant plus accentuées que les dialogues manquent quasi totalement, abstraction faite des quelques mots échangés entre le narrateur et la servante-maîtresse dans "Le Roi Cophétua". Prenons l'exemple de "La Presqu'île": bien que le récit soit fortement imprégné d'éléments réalistes et construit sur une structure temporelle bien précise⁴⁹, cela ne change rien au fait que la subjectivité du

⁴⁶Ainsi la chambre des cartes est-elle caractérisée de "lieu attirant", éveillant un "sentiment [...] [étant] de ceux qui désorientent" (*ibid.*, p. 575); elle se trouve "au réduit intérieur de la forteresse" (*ibid.*), c'est-à-dire au cœur de l'Amirauté, et se distingue par l'impression de "solitude surveillée" (*ibid.*) qu'elle donne, ainsi que par le fait d'être continuellement plongée dans une "pénombre" qui "à toute heure du jour [...] semblait dissoudre une tristesse stagnante de crépuscule" (*ibid.*, p. 576).

⁴⁷*Ibid.*, p. 578.

⁴⁸"Mes personnages n'ont certes guère de «psychologie». Je ne suis pas très attiré par le roman psychologique, sorte de partie d'échecs sans rigueur vraie [...]" (*Entretien avec Jean Roudaut*, OC, t. II, p. 1222.)

⁴⁹Voir la "Notice" de Bernhild Boie, OC, t. II, p. 1420-21.

moi occupe le premier rang de la narration. La tension entre réalisme et imagination, pour la première fois mise en récit d'une telle façon par Gracq, se trouve atténuée, tirée vers une "parfaite coïncidence"⁵⁰, grâce à l'unité de la perspective, garantie par le point de vue dominant de Simon. S'il y a fissure dans ce récit, il faut la chercher à l'intérieur même de Simon, par exemple dans le changement perpétuel entre pessimisme et enthousiasme; la relation avec le monde extérieur est critique, mais non caractérisée par un véritable déchirement. Cependant, le récit est "d'un parcours [...] remarquablement économe de socialité"⁵¹, ce qui aide à souligner que le mode de vie idéal favorisé par l'auteur consiste en une existence individuelle⁵². D'ailleurs, le protagoniste rêve à plusieurs reprises d'un monde "secoué, ressuyé de l'homme, balayant ses traces, étouffant ses bruits"⁵³. Moyennant ce type d'écriture, fidèle à l'importance décisive du sujet, Gracq met en scène une anthropologie largement imprégnée par le romantisme allemand - avis également soutenu par Patrick Marot: il parle d'une "figure de l'homme" gracquienne qui "se définit largement dans la relation avec le romantisme"⁵⁴. Ainsi peut-on soutenir que Gracq assume le primat d'une subjectivité totale, postulé par le romantisme allemand. Cette conclusion semble être consolidée par le fait que Gracq, avouant l'existence d'une relation entre lui-même et ses personnages, appartient aux personnes cultivant consciemment leur repli et leur intériorité: Philippe Berthier constate une telle attitude par rapport à la relation de Gracq avec la critique littéraire; dans ce contexte, il souligne que la "nature" de Gracq "est toute entière d'intériorité"⁵⁵. Il existe donc une prédisposition personnelle chez l'écrivain Julien Gracq, apte à le rendre sensible aux idées romantiques concernant le

⁵⁰*Ibid.*, p. 1416.

⁵¹*Ibid.*, p. 1422.

⁵²Bernhild Boie souligne les traits autobiographiques de "La Presqu'île" (*ibid.*, p. 1417); elle cite ainsi un entretien radiodiffusé de 1970 où Gracq affirme: "«Un récit qui doit me ressembler d'une manière assez étroite»." (*Ibid.*)

⁵³"La Presqu'île", *La Presqu'île*, OC, t. II, p. 488. La même idée se trouve dans *Un balcon en forêt*: "[...] il [Grange] entraînait dans un monde racheté, lavé de l'homme [...]" (OC, t. II, p. 52.)

⁵⁴Voir Marot, "Julien Gracq, héritier des romantismes", art. cit., p. 466.

⁵⁵Philippe Berthier, *Julien Gracq critique - d'un certain usage de la littérature*, op. cit., p. 20.

primat de l'intériorité et de la subjectivité; celui-ci a fait son entrée dans la littérature et se manifeste dans les personnages.

Mais en même temps, il existe une autre prédisposition qui assure que l'intérêt pour les théories romantiques ne prend jamais le relais de l'intérêt pour la forme du récit; la subjectivité reste limitée au contenu des récits, mais elle ne gouverne jamais la forme, alors que la littérature romantique expose à la fois le contenu et la forme à la volonté de l'écrivain: celle-ci peut se refléter dans les personnages et dans la forme, ce que l'exemple de *Heinrich von Ofterdingen* montre très bien; dans ce contexte, Gracq reste plutôt distant par rapport aux idées des romantiques⁵⁶.

2. Les traits romantiques de l'univers gracquien

Le chapitre précédent nous a indiqué un trait caractéristique de l'univers narratif de Julien Gracq qui désigne sans doute sa proximité du romantisme allemand: le mode d'existence des protagonistes, déterminé par le primat de l'intériorité et de la subjectivité. Comme l'univers gracquien dispose de caractéristiques qu'il est permis d'appeler romantiques, l'existence humaine est de prime abord intégrée dans un cadre qui, au lieu de l'étouffer constamment, est plutôt favorable à son développement personnel. En cela, il correspond au désir des écrivains romantiques de créer, du moins sur le papier, un monde dans lequel l'existence romantique se déploie librement⁵⁷. Tout comme l'être romantique, l'homme gracquien subit certains états d'âme qu'il faut comprendre comme signes de dégoût par rapport à la civilisation: l'ennui, la mélancolie, le sentiment du vide, l'envie du

⁵⁶Voir chapitre VI.5.

⁵⁷"Die literarischen Bemühungen der Romantik tragen [...] deutlich den Charakter der «Kompensation eines Ungenügens» [...]." (Lothar Pikulik, *Frühromantik. Epoche - Werke - Wirkung*, Munich, 1992, p. 51.) [Les efforts littéraires du romantisme sont caractéristiques de la 'compensation d'une insatisfaction'.] Voir également Markus Schwering, "Romantische Theorie der Gesellschaft", art. cit., p. 511.

lointain et de l'inconnu⁵⁸ - pour Aldo, ces états d'âme deviennent par exemple les raisons essentielles pour lesquelles il quitte sa vie habituelle pour aller au pays des Syrtes⁵⁹. De même, ces symptômes de dégoût sont conditionnés par l'antagonisme nature - civilisation qui, aussi bien que chez les romantiques, reste présent dans l'univers gracquien, même si la nature occupe souvent le premier plan, comme c'est notamment le cas dans *Un balcon en forêt*. Incontestablement, on peut insister sur le fait que la nature est d'une signification extraordinaire dans l'œuvre de Gracq. L'univers gracquien est essentiellement déterminé par elle, bien que les personnages maintiennent des liens avec la civilisation. Cependant, ils éprouvent très fréquemment le besoin de fuir la société, voire la ville qui est à l'opposé de la nature. Ainsi vivent-ils à la fois dans les deux sphères différentes dont l'univers gracquien se compose: dans l'action immédiate du roman, c'est-à-dire en société, et dans le monde naturel des mystères et des pressentiments⁶⁰. Malgré le fait que les composants de cette nature correspondent clairement à l'image réelle que le lecteur possède en général de la nature, ils l'entraînent vers le mystère, car ces éléments sont ambigus et énigmatiques. L'homme qui se détourne de la civilisation afin de pénétrer dans la nature rencontre un univers où règnent des lois inconnues. La raison humaine s'y heurte rapidement à des bornes insurmontables: toute pensée logique et utilitaire doit céder à une force irrationnelle, à une sorte de chaos originel. C'est pourquoi la rencontre avec la nature est souvent associée au merveilleux, notamment au conte de fées; cela est par exemple très fréquent dans *Un balcon en forêt*⁶¹. Chez Gracq, la tendance de la nature à reconquérir le terrain que la civilisation lui a pris prouve la supériorité accordée à tout ce qui est indomptable, irrégulier. En même temps, l'opposition entre nature et civilisation est

⁵⁸Voir en partie les catégories nommées par Lothar Pikulik dans la table des matières de son livre *Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, op. cit.

⁵⁹Ainsi Aldo parle-t-il d'"ennui supérieur" et du fait que sa vie lui "apparut irréparablement creuse" (*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 556).

⁶⁰Concernant Novalis, Béguin constate une ambiguïté pareille: "[...] Novalis vit et pense sur deux plans à la fois: celui de la réalité actuelle, simple, de notre incomplète conscience, et celui de la même réalité transfigurée par la magie, la volonté, l'amour." (Béguin, op. cit., p. 271.)

⁶¹Voir chapitre VI.4.

adoucie par cette tendance, car elle exprime également un penchant à l'unisson. Dans *Le Rivage des Syrtes*, ce développement est particulièrement significatif. Visitant les ruines de Sagra, Aldo se voit confronté à une nature sauvage, effrayante et fascinante en même temps, signe de la mort par dissection organique et de la vie. La visite à Sagra est représentative de la fonction que la nature assume dans l'univers gracquien: rejetant les personnages sur eux-mêmes, elle les force à envisager les origines de toute existence, les principes organiques. De même, la nature leur rend un sentiment de liberté inattendu et les transforme en nomades. Moyennant le rôle prépondérant accordé à la nature, l'univers gracquien gagne un côté presque anarchique, un goût d'archaïsme. Ce goût est renforcé par les moments où l'existence des personnages est presque totalement soumise à l'instinct, au rituel - par exemple quand l'acte d'amour entre homme et femme a lieu dans la nature, de façon qu'il ressemble à un rituel destiné à unir l'être humain et la terre. L'exemple le plus significatif d'une telle union reste l'épisode de Vezzano, l'acte d'amour entre Aldo et Vanessa. Ce que Georges Gusdorf écrit au sujet de l'amour romantique peut, dans ce contexte, aussi bien être appliqué comme caractérisation de l'amour gracquien: "Une conception unitive de l'univers se trouve évoquée par l'union charnelle des amants («nous deux sommes un»), et par l'unité reconnue du moi et du monde; l'anthropologie apparaît étroitement solidaire de la cosmologie."⁶² Le lien originel entre homme et femme se manifeste en même temps à travers le principe d'un magnétisme conducteur auquel l'homme obéit inconsciemment; toute loi civilisée est superposée par ce principe du magnétisme auquel, par exemple, Aldo s'abandonne: "Comme les primitifs qui reconnaissent une vertu active à certaines orientations, je marchais toujours plus alertement vers le sud: un magnétisme secret m'orientait par rapport à la *bonne direction*."⁶³ La capacité de ressentir ce magnétisme repose sur l'aptitude de l'être humain de se laisser

⁶²Gusdorf, *Le romantisme II, op. cit.*, p. 55.

⁶³*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 611.

guider par l'inconscient. Le magnétisme et l'inconscient constituent ainsi des principes moteurs de l'univers gracquien, ils sont à l'origine de chaque action décisive. En même temps, ces principes contribuent à la réalisation de l'objectif de remettre les actions humaines en accord avec les lois secrètes de la nature.

Déterminé par des courants irrationnels, l'univers gracquien apparaît ainsi comme une sphère largement imprégnée par le romantisme. Son caractère et la manière dont il est décrit renvoient pour une bonne part à certains ouvrages romantiques, par exemple au *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, ainsi qu'au livre de Béguin. L'opposition entre nature et civilisation, entre l'originalité chaotique et la pesée du rationnel, le retour à une vie 'terre-à-terre', à une existence naturelle sont essentiellement présents chez les romantiques allemands, notamment dans les nouvelles de Tieck et dans *Die Lehrlinge zu Sais* de Novalis. Les protagonistes gracquiens vivent justement les aspects romantiques de cet univers, par exemple en adaptant leur mode de vie à la liberté qui leur est offerte, - liberté qui s'exprime notamment à travers le penchant pour la rêverie -, une liberté qui leur enlève même le sentiment du temps et des frontières. Leur existence ressemble à un glissement perpétuel entre le réel et l'imaginaire⁶⁴.

2.1 La dissolution des frontières et des conditions temporelles

L'idée d'un monde où le soulèvement des barrières entre la conscience humaine et la nature serait possible appartient fondamentalement à la pensée romantique, ainsi que la conviction que derrière le monde visible se cache un monde supérieur. Sur le plan philosophique, le désir de soulever les barrières s'exprime par exemple à travers la tentative de réintégrer l'existence humaine dans la nature, afin de retrouver une sorte

⁶⁴L'habitude de Gracq, très frappante surtout dans "La Presqu'île", de transformer les noms de lieux réels sur lesquels le récit est pourtant construit, en est très significative; Pontchâteau se transforme ainsi en Pont-Réau, Herbignac en Malassac, etc. (Boie, "Notes", OC, t. II, p. 1432 et p. 1435.)

d'unité cosmique. Le romantisme croit en la possibilité de rapprocher l'homme d'une existence non limitée, étant donné que celui-ci (ré)apprend à supprimer la voix de la raison:

La vérité romantique est consubstantielle à l'expérience. Nous allons à la vérité non pas avec notre esprit seulement, mais avec notre cœur et nos sens, avec nos sentiments et nos passions. [...]

[...]

L'anthropologie romantique, opérant sa révolution non galiléenne, se met en état d'apesanteur; suspendant les obligations et conformités de toutes sortes qui s'exercent sur elle dans la vie usuelle, elle se laisse porter au fil de l'être, dans l'oubli ou l'abolition des limites respectives du moi et du monde.⁶⁵

L'être ainsi libéré est pourvu d'une sensibilité neuve; plus proche du monde, il est en même temps plus disponible à percevoir les signes d'existence d'une surréalité⁶⁶. Quant à Gracq, il a fait sienne une 'philosophie de vie' qui consiste justement en un rapprochement du monde, s'exprimant par la sensualité avec laquelle l'auteur même et ses protagonistes vivent toute rencontre avec le monde. Vu cette façon de penser l'existence humaine dans le monde, le thème de la frontière, en littérature, se charge d'une nouvelle énergie: une frontière est toujours le signe d'une lisière que l'imagination intuitive aimerait dépasser. Et pour Gracq et pour les romantiques, la notion de la frontière est un thème central et particulièrement attirant. Pour eux, l'existence d'un autre monde est un fait naturel,

⁶⁵Gusdorf, *Le romantisme II, op. cit.*, p. 75.

⁶⁶En général, les romantiques - par exemple Friedrich Schlegel, Schleiermacher et Novalis - associent l'idée d'un monde invisible derrière le visible à l'infini religieux, la religion leur permettant de voir l'infini dans le fini. Ainsi croient-ils en un absolu qui se cache derrière le monde visible: "Wenn der Romantiker [...] an das Seiende herantritt, so wird er es unter einem *einheitlichen* Gesichtspunkt zu erfassen suchen: seine Auffassung und Deutung der Welt hat schließlich keine andere Richtung als die, in und hinter allen Dingen das *Absolute* zu suchen. Letzter und eigentlicher Erkenntnisgegenstand ist dem Romantiker die Gottheit." (Honecker, art. cit., p. 311.) En ce qui concerne Gracq, il faut cependant exclure toute connotation religieuse! [Quand le romantique s'approche de ce qui existe, il cherche à le saisir sous un point de vue *homogène*: sa conception et son explication du monde ont pour seul but de trouver l'*absolu* en et derrière toute chose. Le dernier objet de la connaissance romantique est la divinité.]

incontestable⁶⁷. Cependant, chez Gracq cet 'autre monde' ne correspond pas à un monde supérieur au sens d'une transcendance, par exemple religieuse; il s'agit plutôt d'une autre forme de réalité coexistant avec celle vécue par les personnages, par exemple l'au-delà et le Farghestan dans *Le Rivage des Syrtes* ou le scénario de la guerre dans *Un balcon en forêt*. Dans tous les récits de Gracq existe une telle présence invisible. Il faut cependant distinguer deux types de frontières: la frontière réelle et concrète, par exemple entre deux pays, et la frontière abstraite. Tous les deux sont liés au motif du seuil. Le vœu principal des protagonistes est toujours de traverser les frontières, que ce soit une frontière géographique comme pour Aldo et Grange ou bien la frontière entre vie et mort dans le cas d'Allan⁶⁸. Toute sorte de frontière est électrisante, séduisante, magique, propre à éveiller la curiosité et l'imagination:

Confins, lisières, frontières, effectivement, sont des lieux qui m'attirent en imagination: ce sont des lieux sous tension, et peut-être cette tension est-elle - matérialisée, localisée - l'équivalent de ce qu'est la tension latente entre ses personnages pour un romancier psychologue: un stimulant imaginatif initial. Il arrive le plus souvent que les personnages, dans mes romans, soient eux-mêmes mis, par rapport à la société, dans une situation de "lisière", par une guerre, par des vacances, par une mise en disponibilité quelconque. De sorte que cette mise sous tension du lieu de l'action mobilise plus décisivement des personnages qui sont eux-mêmes momentanément désancrés: c'est du moins l'idée que je m'en fais.⁶⁹

La tension qui émane d'une telle "situation de «lisière»" concerne d'un côté la réalité romanesque, c'est-à-dire l'action immédiate, et de l'autre côté l'existence subjective des

⁶⁷Chez Gracq, cet 'autre monde' n'équivaut cependant pas à un monde supérieur au sens religieux ou métaphysique!

⁶⁸Par ailleurs, la nostalgie de la mort est un motif typique du romantisme. Dans les romans de Gracq, la mort est toujours présente, aussi. Elle surgit sous des aspects variés: elle apparaît concrètement (par exemple dans le cas de Carlo et de Marino), sous forme de la dissection organique (par exemple à Sagra) ou bien comme un sommeil très profond.

⁶⁹Entretien avec Jean Carrière, OC, t. II, p. 1262.

personnages. Par conséquent, le souhait de franchir une frontière réelle entraîne toujours un changement de l'état d'âme. Concernant Aldo, ce développement est très net: le désir d'aller au Farghestan suscite les sentiments les plus divers en lui, il le mène à un passage mental continuuel entre le possible et l'impossible, le réel et le rêve. Le vœu grandissant de traverser une frontière géographique le rend capable de dépasser les limites psychiques. Tout cela va clairement à l'encontre de la raison. En ce qui concerne les romantiques, on constate un développement semblable: ainsi les protagonistes de Tieck, Arnim, Hoffmann et Novalis se promènent-ils entre les différents mondes comme si c'était l'affaire la plus normale - ils ont même accès à l'univers des défunts. Dans la nouvelle *Die Majoratsherren* d'Arnim, ce comportement est particulièrement étonnant. Le personnage principal y vit constamment au seuil de l'irréel, du surréal - mais aussi au bord de la folie. Il est capable de voir les âmes de défunts, par exemple au moment de la mort d'Esther:

Der Todesengel wusch aber die Spitze seines Schwertes in dem offenen Wasserbecher vor dem Bette ab, und steckte es in die Scheide, und empfing dann die geflügelte, lauschende Seele von den Lippen der schönen Esther, ihr reines Ebenbild. Und die Seele stellte sich auf die Zehen in seine Hand und faltete die Hände zum Himmel, und so entschwanden beide, als ob das Haus ihrem Fluge kein Hindernis sei, *und es erschien überall durch den Bau dieser Welt eine höhere, welche den Sinnen nur in der Phantasie erkenntlich wird: in der Phantasie, die zwischen beiden Welten als Vermittlerin steht, und immer neu den toten Stoff der Umhüllung zu lebender Gestalt vergeistigt, indem sie das Höhere verkörpert.*⁷⁰

⁷⁰Achim von Arnim, *Die Majorats-Herren, Werke*, éd. Roswitha Burwick, Jürgen Knaack, Paul Michael Lützel, et al., Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, t. IV, 1992, p. 142. ["L'ange de la mort lava la pointe de son épée dans la coupe d'eau qui était au chevet du lit, remit l'épée au fourreau, et recueillit ensuite l'âme ailée, attentive, des lèvres de la belle Esther, sa pure image. Et l'âme se mit sur la pointe des pieds dans sa main, et tendit ses mains jointes vers le ciel. Ainsi tous deux disparurent, comme si la maison n'opposait aucun obstacle à leur vol, et *partout à travers la structure de notre monde, il en apparut un supérieur qui ne se révèle aux sens que par l'imagination: par l'imagination, qui se tient en médiatrice entre les deux mondes et jamais ne cesse de spiritualiser en formes vivantes l'inerte matière de la dépouille, donnant un corps à l'être d'en haut.*" (*Les Héritiers du Majorat*, traduction par Henri Thomas, *Romantiques allemands*, introduction par Erika Tunner, notices et notes par Jean-Claude Schneider, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1973, p. 799.)]

Cette idée d'un monde invisible derrière le visible réapparaîtra parmi les théories essentielles du surréalisme. Dans "Le Roi Cophétua" se trouve une scène qui, par sa perspective particulière, ressemble beaucoup à la situation du protagoniste des *Majoratsherren*, observant de sa fenêtre la maison en face. Cette constellation particulière permet de la rapprocher de celle d'Arnim:

Quand l'œil désœuvré plonge d'un balcon la nuit, à travers la rue, dans une pièce éclairée dont on a oublié de clore les rideaux, on voit des silhouettes qui semblent flottées sur une eau lente se déplacer aussi incompréhensiblement que des pièces d'échecs dans l'aquarium de cet *intérieur* inconnu. Une porte invisible une à une les absorbe, et une dernière silhouette enfin y bouge toute seule, dont l'œil ne se détache plus, qui semble soudain en proie à on ne sait quel délire mesuré et calme; le cœur commence à battre pendant que l'œil fixe cette démente saccadée et paisible, ce ludion humain qui va et vient au sein de l'humeur vitrée comme si une main, par moments, appuyait contre le carreau. J'étais dans une de ces boîtes d'optique dépayantes, il me semblait que j'étais à la fois dedans et dehors.⁷¹

Comme l'héritier du majorat, le protagoniste gracquien obtient, grâce à sa disposition optique, un regard sur un autre monde, réel et bizarre à la fois - du moins il en a l'idée. Dans les deux textes, l'effet de dépaysement et la façon dont il se révèle rétroactif pour le protagoniste-observateur est frappant. Pourtant, dans le texte gracquien, le dépaysement ne repose pas sur l'apparition visible du surnaturel (l'ange de la mort d'Arnim), mais uniquement sur la perspective d'observation, source d'une optique particulière qui fait que l'être humain est dépossédé et se transforme en un "ludion humain". Cette dépossession de soi-même est transféré sur l'observateur qui, à son tour, a l'impression d'être "à la fois dedans et dehors", qui sent un dépaysement, de sorte que le motif du double est également lié à cette scène étrange. L'étrangeté de la scène gracquienne repose également sur le fait

⁷¹"Le Roi Cophétua", *La Presqu'île*, OC, t. II, p. 506.

qu'elle est mise en relation avec la mort, déjà par le seul fait que l'action du "Roi Cophétua" se déroule entre la Toussaint et le jour des morts⁷², ainsi que par le fait que la maison de Nueil semble être hantée⁷³, que Nueil, dont le narrateur prend la place, est peut-être mort. Mais tandis qu'Arnim crée une scène au cours de laquelle la frontière entre vie et mort disparaît, Gracq ne fait que nous *indiquer* la possibilité d'une telle disparition. Cette indication peut être rapprochée du *Second manifeste du surréalisme*, où Breton écrit: "Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement."⁷⁴ Déjà Arnim exprime cette foi en un point d'esprit où la vie et la mort se rencontrent sans s'opposer; sans doute Breton l'estime-t-il essentiellement pour cela. Ce qui rapproche Gracq d'Arnim en fin de compte est le fait qu'ils font entrer la dimension du surnaturel dans leurs récits et que la perception de cette dimension inconnue est liée au regard de la fenêtre.

Cependant, l'accès à cet autre monde n'est réservé qu'à une élite, douée de fantaisie, de la "*Phantasie, die zwischen beiden Welten als Vermittlerin steht*". Pour elle, les frontières sont floues, fragiles. Néanmoins, cette élite est toujours mal vue par les exclus, par ceux qui ne réussissent pas à se libérer du poids de la raison. Pour les 'élus', les passagers entre les mondes, l'expérience subjective est plus décisive que la réalité objective; ceci vaut également pour les protagonistes de Gracq, même s'il souligne que ses personnages sont "*au monde*"⁷⁵. L'univers gracquien embrasse tout simplement plusieurs formes de réalité qui ne s'excluent pas mutuellement - ainsi Gracq affirme-t-il: "[...] pour Breton le surréel n'était pas une transcendance, il était immanent au réel. C'est une façon

⁷²Voir à ce sujet l'article de Jean Markale, "Julien Gracq ou le Celte janséniste", *Givre*, n° 1, 1976, p. 76-90.

⁷³"Je changeai les bougies dont la lumière baissait déjà - incapable de demeurer dans cette pièce hantée, je commençai à marcher à travers les salles vides." ("Le Roi Cophétua", *La Presqu'île*, OC, t. II, p. 514.)

⁷⁴*Second manifeste du surréalisme*, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 781.

⁷⁵*Entretien avec Jean Carrière*, OC, t. II, p. 1225.

de voir qui m'est familière."⁷⁶ "Le Roi Cophétua" semble affirmer cette constatation: subissant une sorte de rituel dans la maison de Nueil, dirigé par la femme énigmatique, le protagoniste vit une étrange dépossession de soi-même, une rencontre avec l'irréel: "Le sentiment de l'irréalité de cette soirée se glissa en moi brusquement: à mesure que j'avançais, les portes ici se refermaient derrière moi, les objets, les meubles regagnaient d'eux-mêmes leur place fixée; je me sentais dépossédé de mon sillage."⁷⁷ Ce qui était prévu comme une rencontre amicale s'avère être une rencontre avec une autre réalité - qui, à la manière dont elle se présente, n'a pourtant rien d'improbable. Ainsi, pour Gracq, les frontières entre les mondes ne sont-elles pas infranchissables - même si elles gardent le goût du secret et du défendu, caractéristique de toute frontière. Mais elles possèdent également le goût de l'infini, de l'universalité et de l'unisson, car elles marquent la coexistence et la fusion possible de différentes réalités dans un seul univers. Chez Gracq, les moments les plus caractéristiques qui témoignent de la dissolution des frontières sont la nuit et le rêve (voir V.2.1 et V.2.2) et, sans doute, le sommeil qui, lié à la mort, rend possible un passage inconscient entre les mondes⁷⁸, même si le caractère de l'autre monde n'est pas révélé. Tous ces éléments se trouvent d'ailleurs réunis dans "Le Roi Cophétua". Le sommeil, particulièrement articulé dans cette nouvelle, représente la manière la plus absolue de franchir les frontières, avant tout les limites temporelles; le narrateur se souvient: "Je restai éveillé auprès d'elle assez longtemps. [...] Je songeais qu'on pouvait suivre Orphée très loin, dans le sombre royaume, tant qu'il ne se retournait pas. Elle ne se retournait jamais. Je l'avais suivie."⁷⁹ Endormi, on a accès au passé et au futur, aux

⁷⁶*Ibid.*

⁷⁷"Le Roi Cophétua", *La Presqu'île*, OC, t. II, p. 514-515.

⁷⁸Ici, on peut citer le moment du repos d'Aldo et de Vanessa à l'intérieur de l'île de Vezzano: "Nous dûmes passer de longues heures dans ce puits d'oubli et de sommeil. La coupure du rocher au-dessus de nos têtes jointes était si étroite, et le ciel qui s'y enchâssait si lointain et si calme, que les variations du jour, dans l'absence du jeu plus allongé des ombres, ne parvenaient plus jusqu'à nous; nous nous reposions de tout notre poids dans la sécurité même des gisants sous ce faux jour de crypte où l'ombre venait se diluer comme dans une eau profonde [...]" (*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 682.)

⁷⁹"Le Roi Cophétua", *La Presqu'île*, OC, t. II, p. 521-522.

sources collectives de l'humanité, de telle sorte que le sommeil apporte même l'abolition des frontières entre les individus; Albert Béguin remarque: "C'est dans le sommeil ou la mort de la perception sensible, dans l'évanouissement de la raison, que nous pouvons approcher de la connaissance seule importante: celle de Dieu, celle du cosmos, et nous unir à eux, grâce à la mort de tout ce qui nous séparait d'eux."⁸⁰

Tout comme la perception des frontières qui perdent leur fixité, la conscience du temps est d'une signification fondamentale pour les romantiques⁸¹. Afin de la décrire brièvement, il faut d'abord indiquer son caractère paradoxal: d'un côté, le romantique veut à tout prix échapper à l'ennui - qui équivaut pour lui à l'arrêt du temps⁸² - et vivre la temporalité; de l'autre côté, il éprouve la nostalgie de l'éternité, d'un état d'intemporalité - "[...] ein Paradox, das sich u.a. in dem doppelten Drang nach Zeitlichkeit und nach Rückkehr in den Zustand der Zeitlosigkeit oder Ewigkeit niederschlägt."⁸³ L'ennui, l'impression d'un temps 'vide' est liée au retour perpétuel de l'habituel - que ce soit dans la vie quotidienne ou dans la nature: "Mit der Wiederkehr des Gleichen im Lauf der Natur drängt sich dem romantischen Bewußtsein folgerichtig auch der Eindruck der Zeitleere auf. In den *Lehrlingen zu Sais* sagt Novalis, daß «die Natur zur einförmigen Maschine ohne Vorzeit und Zukunft, erniedrigt» worden sei."⁸⁴ Le temps 'vide' est vécu tel un

⁸⁰Béguin, *op. cit.*, p. 109.

⁸¹Une analyse philosophique détaillée de ce sujet est fournie par Manfred Frank dans son livre *Das Problem der "Zeit" in der deutschen Romantik: Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, Paderborn, Munich, Vienne, Zurich, Schöningh, 1990, 2^{ème} édition.

⁸²"Die Romantik kennt das Gefühl der stillstehenden Zeit vor allem unter dem Namen der «Langeweile»." (Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, *op. cit.*, p. 221.)

⁸³*Ibid.*, p. 519.

⁸⁴*Ibid.*, p. 63. Novalis écrit dans *Die Lehrlinge zu Sais*: "Dies ist die Gabe des Naturhistorikers, des Zeitensehers, der vertraut mit der Geschichte der Natur, und bekannt mit der Welt, diesem höheren Schauplatz der Naturgeschichte, ihre Bedeutungen wahrnimmt und weissagend verkündigt. Noch ist dieses Gebiet ein unbekanntes, heiliges Feld. Nur göttliche Gesandte haben einzelne Worte dieser höchsten Wissenschaft fallen lassen, und es ist nur zu verwundern, daß die ahnungsvollen Geister sich diese Ahndung haben entgehn lassen und die Natur zur einförmigen Maschine, ohne Vorzeit und Zukunft, erniedrigt haben. Alles Göttliche hat eine Geschichte und die Natur, dieses einzige Ganze, womit der

sentiment de clausturation, d'étroitesse, comme une souffrance; il en résulte l'envie de grands espaces, du lointain - la souffrance du temps est par conséquent compensée par le sentiment de liberté qu'offre l'espace:

Denn wie für das romantische Zeitbewußtsein nicht die Uhrzeit, sondern die erlebte Zeit maßgeblich ist, so ist der Gegenstand des romantischen Raumbewußtseins nicht bloß der geometrische, sondern der erlebte Raum, und wo der Raum für das Erleben leer ist bzw. sich in geometrischer Abstraktheit erschöpft, da wird er so wenig als Raum erlebt, als wäre er gar nicht vorhanden oder eben "eng". Das entspricht auf der Ebene des Zeitbewußtseins der Tatsache, daß dort, wo nur ein gleichförmiger Takt, das Ticken der bloßen Uhrzeit, das Erleben bestimmt, nur die völlige Absenz oder die Stagnation der Zeit erfahren wird.⁸⁵

Le seul temps qui *compte* pour les romantiques, la seule conscience du temps est donc celle du temps vécu ("erlebte Zeit"):

Daß die Romantik wie kaum eine andere Epoche vorher Zeitbewußtsein zur Geltung bringt, und zwar als Bewußtsein der inneren, erlebten Zeit, ist der Forschung seit längerem gegenwärtig. Dokumentiert ist dieses Bewußtsein in auffälligem Maße

Mensch sich vergleichen kann, sollte nicht so gut sein wie der Mensch [...] einen Geist haben?" (*Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., t. I, 1960, p. 99.) ["Ceci est le don de l'historien de la Nature, le don du voyant des temps; de celui qui, connaissant l'univers, cette scène supérieure de l'histoire naturelle, observe la signification des choses et l'annonce d'avance. Ce domaine est encore inconnu et sacré. Seuls, des envoyés divins ont laissé tomber quelques paroles qui appartiennent à cette science supérieure, et il faut s'étonner que des esprits pleins de pressentiments aient négligé ces pressentiments-ci et aient voulu rabaisser la Nature à n'être qu'une machine uniforme, sans passé et sans avenir. Tout ce qui est divin a une histoire, et la Nature, le seul tout auquel l'homme puisse se comparer, ne serait pas, aussi bien que l'homme, comprise dans une histoire, ou, ce qui revient au même, n'aurait pas un esprit?" (*Les Disciples de Saïs*, traduction par Maurice Maeterlinck, *Romantiques allemands*, éd. cit., t. I, p. 369.)]

⁸⁵Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, op. cit., p. 219. [Pour la conscience romantique, ce n'est pas l'heure précise qui est décisive, mais le temps vécu; de même, la conscience romantique de l'espace n'est pas seulement déterminée par l'espace géométrique, mais aussi par l'espace vécu. Là où l'espace est vécu comme un espace vide ou géométriquement abstrait, il n'est pas perçu comme espace - comme s'il était inexistant ou bien trop étroit. Au niveau de la conscience du temps, cela correspond au fait que là où la perception est déterminée par un rythme monotone, le temps est vécu comme absence et stagnation.]

bereits in den frühesten poetischen Texten der Romantik, so in Tiecks *William Lovell*, so auch in Wackenroders *Märchen von einem nackten Heiligen*.⁸⁶

Pou vivre le temps différemment, il faut bouger - d'où la préférence du romantique pour les randonnées qui, déviant du chemin à gauche et à droite, permettent de vivre le monde comme événement et changement⁸⁷. Mais en même temps, c'est là encore le paradoxe de la conscience romantique: la rencontre avec la nature est une rencontre avec l'éternel cosmique, une participation aux rythmes éternels, "aux rythmes de l'univers vivant, en communion avec les êtres de la nature"⁸⁸. La conscience romantique du temps révèle ainsi des traits qu'on peut tout à fait mettre en parallèle avec la représentation du temps telle on la trouve chez Gracq, avec la conscience du temps de ses protagonistes.

La façon dont les protagonistes gracquiens vivent le temps est en effet assez variée et correspond en partie aux expériences des héros romantiques. En général, l'action des récits est soumise à une temporalité qui s'accorde au temps réel⁸⁹, bien qu'il soit le plus souvent impossible de localiser l'ensemble narratif dans une époque ou un siècle précis⁹⁰. La notion du temps implique de prime abord l'aspect de l'irrationnel, car toute relation avec le temps est essentiellement subjective. Aux protagonistes gracquiens il est donné de s'éloigner avec régularité de l'axe temporel, une capacité qui est liée à la rêverie, au sommeil et à certains états d'âme tels la mélancolie, l'ennui ou l'attente. Étant soumis à ces états d'âme, les personnages se transforment donc en passagers entre la temporalité de

⁸⁶*Ibid.*, p. 37-38. [Comme peu d'autres époques, le romantisme accentue la conscience du temps, plus exactement la conscience du temps intérieur et vécu; les scientifiques l'ont remarqué depuis longtemps. D'une manière frappante, cette conscience est déjà attestée dans les textes romantiques les plus anciens, notamment dans *William Lovell* de Tieck et *Le merveilleux Conte oriental du saint homme nu* de Wackenroder.]

⁸⁷Voir *ibid.*, p. 398-399.

⁸⁸Gusdorf, *Le romantisme II*, op. cit., p. 68.

⁸⁹Dans *Un beau ténébreux*, le journal de Gérard en rend compte. Il faut également mentionner "La Presqu'île", récit qui, se référant à une structure temporelle très exacte, garde pourtant une valeur réaliste exceptionnelle dans l'œuvre de Gracq (voir Boie, "Notice", OC, t. II, p. 1420-1421).

⁹⁰À l'exception d'*Un balcon en forêt*, de "La Presqu'île" et du "Roi Cophétua".

l'actualité romanesque et un monde atemporel⁹¹. Ils n'ont pas une conscience 'mathématique' du temps, mais sont plutôt réceptifs à la diversité des formes dont le temps se manifeste, par exemple le temps cyclique des saisons ou le temps qui semble s'écouler comme un fleuve⁹². Ainsi trouve-t-on, par rapport au temps gracquien, la même coexistence d'un temps vécu comme ennui et vide, la même jouissance de la liberté au sein de la nature et le même affrontement de l'éternel, sous forme du rythme de la nature. Le temps s'y présente également comme un temps *vécu*.

Si l'on considère les remarques de Georges Poulet à propos des changements que la relation entre la conscience humaine et le sentiment du temps a subis au cours des siècles⁹³, la conscience du temps des protagonistes gracquiens peut être mise en relation avec les traits attribués à l'homme médiéval, romantique et moderne - elle s'avère ainsi assez variée. Tandis que pour l'homme du Moyen Âge, l'existence se définit essentiellement par rapport à la durée, le romantique ressent la tension entre la durée et le moment: "C'est comme si exister, c'était vivre en même temps deux vies: la vie vécue au jour le jour, et d'autre part une vie toute en deçà et au delà des moments, une vie qui s'étend dans la durée."⁹⁴ Le moment présent lui paraît insatisfaisant, insuffisant, comme un gouffre: "Sentir son existence comme un abîme, c'est sentir la déficience infinie du moment présent."⁹⁵ L'homme romantique se sent creux, il a l'impression qu'une partie de son moi est laissée en friche dans une sorte de "«surabondance de vie» qui ne trouve pas d'emploi, qui existe toujours dans le présent sous la forme d'un vide et d'un manque, et

⁹¹Comme exemple, on peut citer "Le Roi Cophétua", récit clairement construit sur un double fondement temporel: les heures vécues par le narrateur dans la maison de Nueil, et l'affrontement avec un temps archaïque - Jean Markale en relève notamment les ressemblances avec l'univers celtique (art. cit.) -, représenté par la femme énigmatique. Ce temps doublé se reflète par exemple dans le contraste entre la chambre de la servante, équipée de meubles anciens, et l'intérieur moderne de la maison (Voir "Le Roi Cophétua", *La Presqu'île*, OC, t. II, p. 518).

⁹²"[...] le temps même coulait, coulait comme un sang, coulait maintenant en torrent à travers les rues." (*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 815.)

⁹³Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Meaux, Imprimerie Plon, t. I, 1950.

⁹⁴*Ibid.*, p. XXX-XXXI.

⁹⁵*Ibid.*, p. XXXI.

qui existe toujours en dehors du présent sous la forme d'un désir ou d'un regret"⁹⁶. C'est pourquoi tous les désirs du romantique convergent vers un seul point: "Posséder sa vie dans le moment, telle est la prétention ou le désir fondamental du romantique."⁹⁷ Dans les phrases citées, on peut en premier lieu retrouver Aldo et son désir de faire culminer son existence à plein au moment de la traversée au Farghestan, puis Allan qui tend irrésistiblement vers l'heure de sa mort. Le désir de l'absolu, du moment *décisif* hors du temps est quasiment inné aux personnages romanesques de Gracq. Cette prédisposition psychique est renforcée par un réseau de lieux, de motifs et de symboles romantiques qui expriment tout un ensemble de temps différents, dont l'épave, les ruines ou la ville décadente comme symboles du temps passé, de même l'eau, le sable ou l'horloge⁹⁸. La temporalité des récits romanesques de Gracq traduit la magie qu'il accorde personnellement à la notion du temps: "De l'espace et du temps, ils ont été pour moi, de manière élective, le vrai contenu émouvant, le seul qui, inépuisablement, m'apprêtait à rêver."⁹⁹ La magie résulte du fait que les différentes formes de temps peuvent se superposer¹⁰⁰, et que l'atemporel peut couvrir le sentiment du temps. Dans les textes des romantiques allemands, on discerne un traitement de la temporalité tout à fait semblable; le sentiment du temps y est étroitement lié aux expériences subjectives. Ceci est par exemple très significatif dans les contes de Tieck¹⁰¹ ou au début du roman *Lucinde* de Schlegel¹⁰².

⁹⁶*Ibid.*, p. XXXI-XXXII.

⁹⁷*Ibid.*, p. XXXII.

⁹⁸Dans *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Bernhild Boie prête une attention particulière à ces motifs et symboles. Quant à la symbolique de l'eau, voir Laurence Rousseau, "Le thème de l'eau dans «Le Rivage des Syrtes»", *Julien Gracq, visages d'une œuvre, op. cit.*, p. 345-355.

⁹⁹*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 730.

¹⁰⁰En ce qui concerne ses lectures personnelles, Gracq connaît une impression semblable: "La lecture ne supprime jamais le sentiment de l'écoulement du temps concret. Mais elle réussit à mettre en conserve de la durée qu'on peut libérer et même réitérer puisqu'on relit les livres. C'est une sorte de temps en conserve qui peut se superposer au temps vécu réellement, sans l'annihiler comme le rêve." (*Entretien avec Jean Roudaut, ibid.*, p. 1228.)

¹⁰¹Par exemple dans *Die Elfen* (*Les Elfes*) où Marie, pendant son séjour au pays des elfes, perd toute notion temporelle.

¹⁰²"Das Wahre an der Sache ist, daß ich vorhin am Fenster stand; wie lange, das weiß ich nicht recht: denn mit den andern Regeln der Vernunft und der Sittlichkeit ist auch die Zeitrechnung dabei ganz von mir

De même, toute la structure du *Heinrich von Ofterdingen* avec les catégories *Erwartung* (attente) et *Erfüllung* (accomplissement) témoigne d'un temps relatif aux expériences du protagoniste.

En ce qui concerne la structure narrative des récits romantiques, la prépondérance de la subjectivité a presque toujours pour conséquence une narration non chronologique. Lothar Pikulik écrit à ce sujet:

Erzählen ist ein Prozeß in der Zeit, und das zeitliche Äquivalent des geraden Weges von einem Ort zum anderen ist das lineare und sukzessive Durchmessen einer Zeitstrecke vom frühesten Zeitpunkt zum spätesten. Erzähltechnisch bedingt das die Konzentration auf eine einsträngige und zusammenhängende Folge von Ereignissen, und es bedeutet ein chronologisches Erzählen [...].

Es kann nun selbst dem oberflächlichsten Leser nicht entgehen, daß von einem solchen Erzählen in romantischer Dichtung im allgemeinen nicht die Rede sein kann. Von den meisten romantischen Romanen und Erzählungen gilt, daß sie die normale Zeitfolge umkehren, indem sie die frühesten Ereignisse der Fabel erst zu einem späteren Zeitpunkt oder gar erst in der letzten Phase der Erzählung wiedergeben. Diese Umkehrung beruht auf der schon erwähnten analytischen Geheimnisstruktur.¹⁰³

Contrairement à ce que Pikulik écrit à propos de l'organisation de récits romantiques, les récits de Gracq suivent une chronologie et sont par là linéaires, malgré le fait que la

vergessen worden." (Friedrich Schlegel, *Lucinde. Ein Roman* (1799), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. cit., t. II, 1962, p. 8.) ["La vérité dans cette affaire, c'est que je me trouvais à la fenêtre depuis quand? je n'en sais rien, car avec toutes les règles de la raison et de la moralité, j'ai aussi complètement oublié comment on mesure le temps!" (*Lucinde*, traduction par Yves Delétang-Tardif, *Romantiques allemands*, éd. cit., t. I, p. 525.))]

¹⁰³Pikulik, *Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, op. cit., p. 406. [La narration est liée à un processus temporel; une narration chronologique correspond à un parcours successif et linéaire de l'axe temporel, une suite cohérente d'événements. Concernant la littérature romantique, même le lecteur le plus superficiel doit remarquer qu'en général, il ne peut pas être question d'une telle narration. Dans la plupart des romans et récits romantiques, la suite temporelle normale est renversée: les premiers événements de la fable sont racontés plus tard ou vers la fin; ce renversement repose sur une structure analytique de mystère.]

position subjective du protagoniste détermine la perspective de la narration¹⁰⁴. Comme la perspective de la narration dépend ainsi du moi et de sa subjectivité, certains aspects mystérieux de l'action romanesque ne sont éclaircis que vers la fin, notamment le pouvoir de la Seigneurie sur Aldo, présent comme une main conductrice invisible. Par conséquent, la conscience subjective du temps se reflète même dans la façon dont le récit est construit, mais elle ne touche pas sérieusement à une suite temporelle logique, très souvent mise en question, voire renversée par l'écriture romantique.

3. L'être humain et la nature chez Gracq

La relation entre les personnages gracquiens et la nature ressemble à une véritable symbiose. Lançant la formule de la "*plante humaine*"¹⁰⁵, Gracq lui-même en a fourni la description la plus convenable. Effectivement, dans ses œuvres, la réintégration de l'être humain dans la nature atteint le degré d'une fusion organique. Peut-être Grange est-il le représentant le plus significatif de ce procédé, car son enracinement dans le cycle naturel constitue le thème central du roman *Un balcon en forêt* et est plus accentué que celui des autres protagonistes. Grange incarne

aussi une plante humaine, [...] il est sensible, comme une plante enracinée dans un sol, au climat, au temps et à la saison. [...] Si on ne tient pas compte de cette idée de la plante humaine, il est évident qu'il ne se passe rien dans le livre. Si on n'admet pas que l'homme est constamment influencé par la nature, la terre, les saisons, le sol, la forêt, il est tout à fait vide d'événements, et même de contenu conventionnel, mais pour moi, c'est là aussi un contenu, et très important. En fait même je crois que c'est pratiquement le seul contenu de mes livres...¹⁰⁶

¹⁰⁴Par exemple au *Rivage des Syrtes* où le narrateur et le protagoniste sont presque totalement identiques.

¹⁰⁵"Pourquoi la littérature respire mal", *Préférences*, OC, t. I, p. 879.

¹⁰⁶Sur «Un Balcon en Forêt», *Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, *op. cit.*, p. 219-220.

Réfléchissant sur l'être humain et la nature chez Gracq, on touche donc aux fondements de son œuvre. L'élément le plus important est le *dialogue* entre ces deux pôles, d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'une simple confrontation entre homme et nature, mais d'une relation vive et agitée. La nature dépasse sa fonction principale, celle de n'être que le décor, et devient un vis-à-vis animé, capable de susciter les sentiments les plus divers en l'homme, toute une échelle d'émotions qui vont de la peur aux joies extrêmes. Ainsi Grange, dont la jouissance au sein de la forêt est évidente, peut également ressentir quelque chose comme une "menace vague qui semblait monter de ses bois noirs"¹⁰⁷. Le paysage répond ici à la mélancolie de Grange. Ce caractère animé et réactif de la nature correspond au fait que Gracq attribue une âme à chaque paysage: "Je crois qu'on saisit très rapidement l'esprit ou l'âme d'un paysage. Il suffit de quelques heures de solitude, de promenade."¹⁰⁸ En cela, Grange est un des meilleurs représentants du promeneur Gracq; au cours de ses balades solitaires, il ne cesse de chercher et de saisir l'âme de cette nature qu'il parcourt; il sent que comme lui, la terre est "aux aguets"¹⁰⁹. Cette proximité, cette sensibilité par rapport aux manifestations de l'âme de la nature est commune à tous les protagonistes gracquiens; leur mode d'existence orienté vers la terre prouve qu'au fond, l'homme gracquien n'a même pas la possibilité de rester indifférent par rapport à la nature ou de la considérer comme un entourage purement fonctionnel. Sous ces différentes formes d'apparence, la nature exerce une attirance magique sur l'être humain: l'homme se sent appelé par elle, il a envie d'y plonger, de s'y perdre au cours d'une de ses promenades solitaires; Bernhild Boie constate une envie de fusion irrésistible: "Ruf des Meeres, Ruf der Wiese, Ruf der Erde verschmelzen zu einem einzigen Verlangen: sich fallen lassen, einschlafen."¹¹⁰ À l'arrière-fond d'une telle fusion, on retrouve l'idée d'une vie cosmique, d'une réalité qui ne

¹⁰⁷*Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 15. Cependant, il faut ajouter que le sentiment de menace est le plus souvent associé à la guerre.

¹⁰⁸"Sur «Un Balcon en Forêt»", art. cit., p. 216.

¹⁰⁹*Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 20.

¹¹⁰Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 44. [Appel de la mer, appel de la prairie, appel de la terre se fondent pour n'être qu'un seul désir: se laisser tomber, s'endormir.]

s'oppose pas à la prédisposition rêveuse et à l'abandon à la nature, mais qui l'encourage plutôt.

Concernant son image de la nature, Gracq est incontestablement imprégné par le romantisme - et par le romantisme allemand et par des romantiques français comme Nerval et Guérin. Il s'y exprime une nostalgie entièrement romantique,

la nostalgie de cet âge d'or, par exemple, qu'a été le romantisme allemand, monde de Novalis ou de Nerval, non point, certes, coupé du tragique, mais où du moins l'homme était constamment *replongé* dans ses eaux profondes, réaccordé magiquement aux forces de la terre, irrigué de tous les courants nourriciers dont il a besoin comme de pain. Il est temps de repenser à ces noces rompues.¹¹¹

Gracq le fait, il se souvient des "noces rompues". Ses personnages suivent le rythme des saisons, tout comme le peuple d'Amazones dans *Penthesilea* de Kleist, l'auteur qui, pour Gracq, a rouvert le "puissant sentiment cosmique"¹¹². Dans ses romans, Gracq accentue en particulier l'importance de l'automne, la saison où la nature atteint un degré de puissance magique particulier, invitant l'être humain à une fusion presque charnelle - dans *Le Rivage des Syrtes*, Aldo fait cette expérience pendant la traversée en bateau vers l'île de Vezzano: "Le soleil avait dissipé les brumes: la chaleur ambrée et plus recueillie de l'arrière-automne, comme une exsudation délicieuse de la terre, était à celle de l'été comme à sa peau brûlante la chair tiède d'un fruit où l'on mord."¹¹³ L'homme vit la nature avec une participation sensuelle - ainsi le protagoniste Simon dans *La Presqu'île*: "[...] quand il [Simon] allait par les chemins de la campagne, pour son plaisir, il aimait tenir à la main, comme un attribut, en signe de participation, une branche feuillue, ou entre les dents un brin de folle avoine, une tige d'oseille sauvage, dont il mordillait de temps en temps la

¹¹¹"Pourquoi la littérature respire mal", *Préférences*, OC, t. I, p. 879.

¹¹²"Le Printemps de Mars", *ibid.*, p. 973.

¹¹³*Le Rivage des Syrtes*, *ibid.*, p. 679-680.

sève acide."¹¹⁴ De même, dans "La Route", les femmes rencontrées sur le chemin "mordillaient une branche fleurie"¹¹⁵. Avec régularité, l'homme gracquien se détourne de la civilisation et cherche la solitude dans la nature¹¹⁶. Cette nature se compose de quelques éléments essentiels qui constituent en même temps l'inventaire principal du paysage romantique: la forêt, la mer, le champ et la montagne. Partiellement, la nature gracquienne, ainsi que la manière dont l'être humain vit avec elle, peut même être mise en relation avec la *Naturphilosophie*, essentiellement importante pour les premiers romantiques.

3.1. L'arrière-fond romantique: *Neue Mythologie* et *Naturphilosophie*

Il n'est pas forcément justifié de faire un rapprochement entre Gracq, le domaine de la nouvelle mythologie (*Neue Mythologie*)¹¹⁷ et la philosophie de la nature (*Naturphilosophie*)¹¹⁸. Néanmoins, la pensée romantique allemande base bien des idées essentielles sur ces deux courants philosophiques, des idées qui fécondent la littérature romantique, dont quelques uns des ouvrages reçus par Gracq. Le dessein d'une nouvelle mythologie remonte à la fin du dix-huitième siècle: Herder, Goethe et Schiller créent le

¹¹⁴"La Presqu'île", *La Presqu'île*, OC, t. II, p. 487.

¹¹⁵"La Route", *ibid.*, p. 414. Ici, la branche "rapproche [...] la femme de la terre et des saisons", elle se trouve au centre d'un rite de participation (Boie, "Notice", *ibid.*, p. 1415).

¹¹⁶Dans ce contexte, Bernhild Boie renvoie à Jean-Jacques Rousseau (*Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 41).

¹¹⁷Pour des renseignements plus détaillés au sujet de la *Neue Mythologie*, on peut consulter les références suivantes: Jochen Fried, *Über alte und neue Mythologie in der Frühromantik*, Munich, Wilhelm Fink, 1985; Heinz Gockel, "Die alte neue Mythologie", *Die literarische Frühromantik*, éd. Silvio Vietta, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983, p. 192-207; Sven-Aage Jørgensen, "Mythologie und Mythisierung in Romantik und Präromantik", *Aspekte der Romantik. Vorträge des Kolloquiums am 25. und 26. April 1983*, éd. Sven-Aage Jørgensen, Per Øhrgaard, Friedrich Schmoe, Copenhagen, Munich, Wilhelm Fink, 1983, p. 16-29; Dirk von Petersdorff, *Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller*, Tübingen, Max Niemeyer, 1996; Otto Pöggeler, "Die neue Mythologie. Grenzen der Brauchbarkeit des deutschen Romantik-Begriffs", *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, éd. Richard Brinkmann, Stuttgart, Metzler, 1978, p. 341-354.

¹¹⁸Voir la lettre reproduite. Pour des renseignements plus détaillés au sujet de la *Naturphilosophie*, voir par exemple Jürgen Barkhoff, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, op. cit.; Gerda Heinrich, "Die Wende zur Naturphilosophie", *Geschichtsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik (Friedrich Schlegel und Novalis)*, Kronberg/Ts., Scriptor Verlag, 1977, p. 173-187 (dans cet article, il faut faire abstraction des remarques idéologiques); Rothschild, art. cit.; *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, éd. Nicholas Saul, Munich, iudicium-Verlag, 1991.

cadre dans lequel les théories du premier romantisme vont se développer. C'est surtout Herder qui avance des idées assumées plus tard par Hegel, Schlegel et Schelling; à l'encontre du siècle des Lumières (*Aufklärung*), il défend la fonction décisive du mythe. En même temps, il reconnaît l'aspect problématique d'un retour à la mythologie, car déjà la mythologie antique est fondée sur une vision du monde fermée et par là incompatible avec la raison analytique, caractéristique de l'époque moderne. Toutefois, les romantiques considèrent le recours à la mythologie comme un retour à l'âge d'or où l'homme vivait en accord avec la nature, comme un moyen d'unisson, un moyen par lequel une identité collective peut être rétablie: la nouvelle mythologie doit contribuer à la guérison du déchirement intérieur de l'homme moderne, tout en exprimant une totalité qui permet une identification. En partie, la nouvelle mythologie va ainsi à l'encontre de la raison analytique de l'*Aufklärung*, qui empêche la formation de structures d'identité (*identitätsstiftende Strukturen*), bien qu'elle reste attachée à cette raison. Hegel, Schlegel et Schelling exposent des systèmes philosophiques fondés sur la nouvelle mythologie dont les poètes romantiques s'inspirent plus tard. Avec son *Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1797), Hegel, influencé par Fichte¹¹⁹, est le premier philosophe à écrire un texte romantique qui demande une nouvelle mythologie. Traitant des questions d'esthétique, Hegel souligne le primat de la beauté et en conclut à la supériorité de la poésie par rapport à la philosophie¹²⁰. Dans sa *Rede über die Mythologie* (1800), Schlegel, lui aussi, souhaite qu'une nouvelle mythologie devienne le thème central de la poésie. Le discours aboutit à la construction d'une analogie entre nature et mythologie,

¹¹⁹Hegel y développe par exemple l'idée d'un moi absolument libre, fixant la réalité par lui-même.

¹²⁰Plus tard, Hegel s'éloigne de cette position: "In der Tat hat Hegel später - dies ist ein Teilaspekt seiner Kritik an der Romantik - der Poesie die Fähigkeit abgesprochen, als Volkserzieherin ein neues Goldenes Zeitalter heraufzuführen zu können. Vor dem Hintergrund des *Systemprogramms* lassen sich die späteren Stellungnahmen durchaus als Distanzierung auch von den eigenen philosophischen Anfängen lesen." (Markus Schwering, "Die Neue Mythologie", *Romantik-Handbuch*, éd. Schanze, *op. cit.*, p. 384.) [En effet, plus tard, Hegel a déclaré que la poésie comme éducatrice du peuple était incapable de mener à un nouvel âge d'or. Sur le fond du *Systemprogramm*, les prises de position ultérieures peuvent être comprises comme prises de distance par rapport aux propres débuts philosophiques.]

une idée reprise par Schelling, le troisième auteur du premier romantisme qui réfléchit sur le problème d'une nouvelle mythologie (notamment dans la *Würzburger Vorlesung*). Les réflexions de Hegel, Schlegel et Schelling ont une influence considérable sur les poètes romantiques, notamment sur Novalis et Eichendorff. Schlegel lui-même écrit son roman *Lucinde* sous l'effet d'une réalisation possible de la nouvelle mythologie. Dans le roman *Heinrich von Ofterdingen* - ainsi que dans le cinquième hymne des *Hymnen an die Nacht* (*Hymnes à la nuit*) - et les contemporains de Novalis et les critiques modernes croient reconnaître une mise en scène réussie de la nouvelle mythologie:

[...] jüngst ist noch speziell das Klingsohr-Märchen im *Heinrich von Ofterdingen* als Versuch einer poetischen Realisierung begriffen worden. Diese Verbindung liegt insofern nahe, als F. Schlegel ausdrücklich die zeitgenössische Physik, in welcher eine "mythologische Ansicht der Natur" [...] bereits angelegt sei, für die Neue Mythologie fruchtbar machen will und im Märchen naturwissenschaftliche Phänomene wie Elektrizität, Magnetismus und Galvanismus sowie Sterne und Metalle, die zum Teil in menschlicher Gestalt auftreten, in der Tat eine große Rolle spielen.¹²¹

Ainsi la philosophie de la nature, que Schlegel met en analogie avec la nouvelle mythologie¹²², joue-t-elle également dans ce roman dont l'effet sur Gracq est connu.

La philosophie de la nature naît au dix-huitième siècle, aussi; elle est liée au développement des sciences naturelles qui déclenche une nouvelle discussion au sujet de la nature et de la position de l'être humain dans le monde. Cette discussion est déléguée aux

¹²¹*Ibid.*, p. 388. [Récemment, le conte de Klingsohr dans *Heinrich von Ofterdingen* a encore été compris comme une réalisation poétique de la nouvelle mythologie. Ce rapport est probable, car F. Schlegel veut rendre fertile la physique contemporaine pour la nouvelle mythologie, parce qu'elle contient une 'image mythologique de la nature'; de même, des phénomènes naturalistes comme l'électricité, le magnétisme et le galvanisme, ainsi que les étoiles et les métaux, présentés en partie sous forme d'êtres humains, jouent un rôle important.]

¹²²Il voit en la mythologie une œuvre d'art de la nature: "Die Mythologie ist ein [...] Kunstwerk der Natur" (Friedrich Schlegel, "Rede über die Mythologie" (1800), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. cit., t. II, p. 318.)

philosophes. En 1797, Schelling expose le problème principal, la relation entre nature et esprit humain, dans *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, un ouvrage qui exerce une grande influence sur les premiers romantiques. Ici, comme dans tous les traités des philosophes de la nature, l'homme (ainsi que les animaux et les plantes) est perçu tel un microcosme, opposé au macrocosme de la nature et de l'univers. Les philosophes de la nature rêvent d'une réintégration de l'homme dans ce macrocosme:

Der Gedanke einer in der Mannigfaltigkeit der Natur zugleich gegebenen Einheitlichkeit, einer steten Korrelation zwischen Mikrokosmos (z.B. der Mensch, das Tier oder die Pflanze) und Makrokosmos (Natur oder Universum), spiegelt sich in den Hauptschriften der romantischen Naturwissenschaften und Naturphilosophie wider.¹²³

Par conséquent, l'idée de l'unisson qui sera essentielle pour les écrivains romantiques est déjà formulée par les philosophes de la nature, ainsi que le principe de la polarité. Dans l'ensemble, leurs théories se fondent sur la conception d'une nature dynamique: devenir et périr sont des procédés organiques. Les connaissances des scientifiques ont ce même fondement, en particulier les expériences de Galvani, Ritter, Humboldt et Volta liées à la découverte de l'électricité:

Der Naturphilosoph hat [...] nach Schelling überall nach den Erscheinungen der Polarität zu suchen. Polarität galt ihm als allgemeines Weltgesetz, denn die Natur ist auf die Wirksamkeit von Gegensätzen gegründet. Polarität und Dualismus sind ihre bewegenden Kräfte. [...] Als Gegensatzpaare gelten z.B. Anziehungskraft und Abstoßungskraft, Positivität und Negativität, Irritabilität und Sensibilität, männliches und weibliches Prinzip, Licht und Schwere, Notwendigkeit und Freiheit, Sauerstoff und Wasserstoff [...]. Diese hohe Einschätzung der Polarität

¹²³Gabriele Rommel, "Romantik und Naturwissenschaft", *Romantik-Handbuch*, éd. Schanze, *op. cit.*, p. 606. [L'idée d'unité existant au sein d'une nature variée, d'une corrélation permanente entre microcosme (p. ex. l'homme, l'animal ou la plante) et macrocosme (la nature ou l'univers), se reflète dans les textes principaux des sciences et de la philosophie naturelles du romantisme.]

hing mit den großen Fortschritten der damaligen Elektrizitätslehre (elektrischer Gegensatz der Pole, Voltasche Säule), des Galvanismus bzw. der tierischen Elektrizität und des Magnetismus zusammen.¹²⁴

Généralement, une fusion unique entre sciences naturelles, philosophie et poésie a lieu¹²⁵. C'est encore Novalis qui donne le meilleur exemple de ce rapprochement: il suit en même temps le débat philosophique et les découvertes scientifiques¹²⁶ de son époque et en fait la base de ses œuvres poétiques: "Das Poesiekonzept von Novalis operiert bewußt mit der verfremdenden Anwendung naturwissenschaftlicher Erkenntnismethoden oder technischer Verfahren im Sinne einer «Poetisierung» oder «Romantisierung» der Welt."¹²⁷ À côté de *Heinrich von Ofterdingen*, le fragment *Die Lehrlinge zu Sais* reflète l'image d'une nature philosophique, scientifique et poétique à la fois. Naturellement, les progrès scientifiques fascinent et influencent tout un nombre des poètes romantiques, par exemple Arnim, Tieck, Hoffmann, Chamisso et Kerner. Partant des expériences faites par Ritter et Mesmer, ils décrivent les aspects psychiques mystérieux et ténébreux, les "Nacht- und Schattenseiten der menschlichen Psyche"¹²⁸, issus de la confrontation avec les innovations techniques, vécue par la première génération romantique. Notamment E.T.A.

¹²⁴Rothschuh, art. cit., p. 246. [D'après Schelling, le philosophe de la nature doit chercher partout les manifestations de la polarité. Pour lui, la polarité représente une loi universelle, car la nature est fondée sur l'efficacité d'oppositions; polarité et dualisme sont ses forces moteurs. Comme oppositions, on peut nommer attraction et répulsion, positivité et négativité, irritabilité et sensibilité, principe masculin et principe féminin, lumière et gravité, nécessité et liberté, oxygène et hydrogène. L'estime de la polarité est liée au grands progrès de l'époque dans les domaines de l'électricité (opposition électrique des pôles, pile voltaïque), du galvanisme, respectivement de l'électricité animale, et du magnétisme.]

¹²⁵"On compte peu d'époques qui aient vu l'activité poétique et l'activité scientifique se considérer autrement qu'avec une indifférence sommaire ou une distante indulgence. C'est une des originalités fondamentales du romantisme allemand que de figurer en bonne place parmi ces exceptions." (Roger Caillois, "L'alternative (Naturphilosophie ou Wissenschaftslehre)", art. cit., p. 109.)

¹²⁶L'œuvre de Novalis même est en grande partie scientifique. Voir par exemple Herbert Uerlings, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, Stuttgart, Metzler, 1991, p. 164-183.

¹²⁷Rommel, "Romantik und Naturwissenschaft", art. cit., p. 611. [Le concept poétique de Novalis opère consciemment avec l'application déformante de méthodes scientifiques ou de procédés techniques, afin de rendre le monde entièrement poétique et romantique.]

¹²⁸*Ibid.*, p. 613.

Hoffmann et Jean Paul s'intéressent beaucoup aux progrès de la médecine de leur époque¹²⁹.

Par rapport à la nouvelle mythologie et à la philosophie de la nature, quelles relations peut-on établir entre le non-philosophe Gracq et le romantisme allemand? L'attitude de Gracq concernant la mythologie est claire: dans l'"Avant-propos" du *Roi pêcheur*, il refuse la mythologie grecque, c'est-à-dire classique, tout en prônant les mythes du Moyen Âge. Alors que le romantisme allemand s'inspire et de la mythologie classique et du Moyen Âge, Gracq choisit nettement. De surcroît, il se tourne vers les origines païennes des mythes médiévaux et refuse la christianisation qu'ils ont subie. En revanche, pour les romantiques, la nouvelle mythologie inclut un aspect chrétien - les ouvrages de Schlegel et de Schelling en font preuve - ainsi qu'un débat politique, mené par Hegel et Schelling. Par là, la conception gracquienne du mythe est assez éloignée du romantisme allemand et plutôt proche du surréalisme. Pourtant, les textes narratifs de Gracq contiennent bien des éléments provenant de la mythologie classique et chrétienne¹³⁰, contrairement à sa position théorique. Certes, jusqu'à un certain niveau, celles-ci font partie d'une culture générale que Gracq possède, sans doute - néanmoins, on peut se poser la question si la réception de Novalis et de Schlegel n'y joue pas non plus. Dans *Un beau ténébreux*, par exemple, les allusions à la mythologie classique sont assez nombreuses, et dans une phrase comme celle-ci, l'élément mythologique peut bel et bien être compris telle une image choisie pour exprimer une unité: "Longs jours alcyoniens, qui bercent comme un hamac d'une nuit à l'autre, la face sans cesse renversée contre le ciel nostalgique, trop tendre - [...] journées de pressentiment, d'évènement d'ailes, d'adieux mystérieux, de divinations confuses, de divine et tendre légèreté [...]"¹³¹ Dans cette

¹²⁹Voir par exemple Jürgen Barkhoff, "Allsympathie im magnetischen Geiste. Jean Paul und der animalische Magnetismus", *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, éd. Saul, *op. cit.*, p. 177-208.

¹³⁰Voir Roth, *op. cit.*, et Couffignal, art. cit.

De même: Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, *op. cit.*, p. 66, note 35.

¹³¹*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 164.

phrase, c'est l'adjectif "alcyoniens" qui crée une unité atmosphérique, renvoyant à la légende de la "femme dont le bonheur irrita les dieux et qui, métamorphosée en oiseau, émut Zeus par son chagrin de voir son nid sans cesse ravagé par les vents"¹³². Tous les éléments de la phrase sont en correspondance avec l'adjectif mythologique et mettent quasiment en scène ce qui se cache derrière ce seul mot¹³³. On peut donc constater que généralement, la nouvelle mythologie est marquée par une idée qui correspond à l'écriture gracquienne: l'essai de réaliser un unisson à travers le moyen de la langue, de créer une langue magique¹³⁴. Les éléments mythiques n'y jouent certainement pas le même rôle que chez les romantiques, mais ils existent et ont leur valeur.

Quant à la philosophie de la nature, il y a bien des points où elle est assez proche de l'écriture gracquienne. Sans doute Gracq l'a-t-il reçue tout d'abord à travers l'"Introduction aux «Contes bizarres» d'Achim d'Arnim" de Breton, plus tard à travers la lecture de Béguin. Dans *André Breton*, le langage gracquien est imprégné d'expressions qui pourraient être empruntées à la philosophie de la nature: comme nous l'avons vu dans le chapitre II.1, les descriptions sont fondées sur les expériences physiques du dix-huitième et dix-neuvième siècle, sur l'expérience du magnétisme tel que Ritter et Mesmer le décrivent. La fascination que le monde scientifique autour de ces deux savants exerce sur Gracq est incontestable et imprègne son travail littéraire:

Son imagination, comme celle des surréalistes, s'alimente aux sources d'une féerie scientifique: l'électromagnétisme, la chimie des affinités et des précipités, les modèles organiques des systèmes complexes (transférés en particulier au roman), les modèles biologiques de l'évolution qui forment le fond de sa vision de l'Histoire, toute cette panoplie nourrit déjà le romantisme et se prolonge dans notre siècle - de

¹³²Boie, "Notes", *ibid.*, p. 1200.

¹³³L'adjectif "alcyonien" est également connu comme topos littéraire: ainsi figure-t-il notamment dans les vers fameux d'André Chénier: "Pleurez, doux alcyons, ô vous, oiseaux sacrés, / Oiseaux chers à Thétis, doux alcyons, pleurez." ("La jeune Tarentine", *Bucoliques, Œuvres complètes*, texte établi et commenté par Gérard Walter, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 11.)

¹³⁴Voir *André Breton*, OC, t. I, p. 510.

plus en plus chargée d'ironie, de plus en plus déportée vers la fiction par le développement des sciences.¹³⁵

Gracq entre dans la même construction d'analogies que les écrivains romantiques qui s'inspirent de la philosophie de la nature: "[...] le monde inorganique est le pendant exact du monde organique [...]."¹³⁶ Ainsi les images littéraires du romantisme sont-elles "à peu près toutes empruntées au vocabulaire scientifique du temps"¹³⁷. Dans les œuvres de Gracq, on en trouve des exemples, aussi - le motif du magnétisme y est particulièrement significatif. Ainsi Gracq utilise-t-il à plusieurs reprises l'image de la "limaille aimantée"¹³⁸; de même, les relations entre ses personnages sont en général déterminées par les forces d'attraction et de répulsion - fait qui est également lié aux *Wahlverwandtschaften* de Goethe. En ce qui concerne le langage gracquien, le vocabulaire physique de l'électricité y est très présent, notamment dans *André Breton*¹³⁹. En outre, l'image de la nature dessinée par Gracq est très proche des idées de la *Naturphilosophie*. On y retrouve la constellation microcosme - macrocosme, ainsi que la forte tendance à réintégrer l'être humain dans la nature. Les relations entre l'homme et la nature font partie d'un vaste procédé organique dont le but absolu est la fusion, l'unité. Cependant, le lecteur reste toujours conscient de ce procédé organique qui, le plus souvent, est décrit avec une méticulosité quasiment scientifique¹⁴⁰.

¹³⁵Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 152.

¹³⁶Cailliois, art. cit., p. 112.

¹³⁷*Ibid.*, p. 111.

¹³⁸Par exemple dans "Le Roi Cophétua", *La Presqu'île*, OC, t. II, p. 490.

¹³⁹Philippe Berthier indique cependant que Gracq s'est également inspiré des "métaphores électriques" de Rimbaud (*op. cit.*, p. 78).

¹⁴⁰Voir l'exemple du cimetière d'Orsenna dans *Le Rivage des Syrtes*: "Ils pourrissaient, à l'alignement, les défenseurs d'Orsenna. [...] Les corps bus par le sable, l'un coiffant l'autre dans un aplomb rigoureux, enfonçaient sous la terre à coups répétés de masses pesantes et molles leur forêt de piliers verticaux. [...] La ville vorace se maintenait à fleur du sol à la cime vertigineuse d'un jardin de monstres, d'une charpente d'ossements rabotés vifs. Elle était, elle durait, une mince membrane vive tout entière devenue folle, tout entière en proie à une nécrose géante, usant jusqu'à la dernière goutte de ses humeurs à sécréter de l'os, à étirer sous terre dans une verticale de cauchemar une de ces formidables carcasses que couchent à plat les ères géologiques." (OC, t. I, p. 608.)

Dans l'ensemble, ce quatrième chapitre essaie de mettre en évidence le fait que l'univers romanesque de Julien Gracq est essentiellement marqué par des traits caractéristiques qui sont en même temps ceux du romantisme allemand. La forte revalorisation de l'intériorité des personnages trouve son climat favorable dans un monde fictif qui rend possible une existence romantique et qui conjure l'harmonie entre l'être humain et la nature. Pour la création de cet univers spécifique, Gracq se sert non seulement de la fiction romantique, mais aussi des théories que nous avons considérées. L'amalgame qui en résulte est à la fois imprégné d'euphorie et de scepticisme. Commençons par l'euphorie - c'est elle qui domine. Elle nous semble être fondée sur ce que Bachelard appelle une "rêverie préscientifique [qui] suit la pente de la rêverie naturelle"¹⁴¹, c'est à dire une rêverie qui n'est pas placée sous l'égide du positivisme scientifique. Par là, cette rêverie est proche de l'euphorie romantique de l'époque, éveillée par les découvertes de Ritter, Mesmer et d'autres. Gracq l'exprime à travers le choix d'une langue et d'images imprégnées par le principe du magnétisme. En second lieu, l'euphorie de Gracq s'exprime à travers la liberté des personnages qui s'abandonnent à la nature, pleins de confiance en elle. La scène du bain dans *Au château d'Argol* est particulièrement expressive à cet égard:

Il leur sembla que leurs muscles participaient peu à peu du pouvoir dissolvant de l'élément qui les portait: leur chair parut perdre de sa densité et s'identifier par une osmose obscure aux filets liquides qui les enserraient. Ils sentaient naître en eux une pureté, une liberté sans égales - ils souriaient tous les trois d'un sourire inconnu aux hommes en affrontant l'horizon incalculable. Ils allaient *vers le large*, [...] ils s'encourageaient l'un l'autre par des cris exaltants.¹⁴²

¹⁴¹Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 110.

¹⁴²*Au château d'Argol*, OC, t. I, p. 46.

La fusion avec la nature est une fusion entièrement vitale, déterminée par l'absorption d'une énergie cosmique¹⁴³. Cette sensation, Gracq lui-même la connaît; il en parle par exemple dans *Lettrines* 2¹⁴⁴. Pour Gracq, le lien avec le "*sein maternel* de la terre"¹⁴⁵ est une donnée vitale indispensable, la perdre signifierait mourir: "[...] j'espère mourir vite dès que les chemins de la terre ne me seront plus ouverts, même si c'est en imagination seulement [...]."¹⁴⁶

Cependant, nous avons fait allusion à une note de scepticisme qui s'exprime notamment à travers le moyen de l'ironie. Dans *Un beau ténébreux*, il y a un dialogue entre Gérard et Henri au sujet du principe des affinités électives. Henri suppose: "«[...] pour en revenir aux affinités électives, je ne pense pas tout de même [...] que vous preniez au sérieux cette vieille plaisanterie. Goethe l'a ramassée pour s'amuser, oubliée au fond des fourneaux et des cornues du boudoir du siècle des Lumières. Et d'ailleurs, il en a fait un roman bien ennuyeux.»"¹⁴⁷ Et Gérard réplique:

"[...] mon point c'est que l'idée de Goethe n'a pas rencontré sa chance parce que l'homme social ne pouvait pas la lui donner sans nouer une chaîne de catastrophes. Vous imaginez ce monde orageux, strié des lueurs continues des coups de foudre, ces âmes sœurs en migration comme des canards sauvages, ces couples faits et défaits, ce ballet de limailles d'acier devant l'aimant. C'était proprement inacceptable. C'était le monde de la transe perpétuelle."¹⁴⁸

¹⁴³Une autre manifestation importante d'une énergie cosmique est l'épisode du bolide que Christel voit passer au-dessus de la Loire (*Un beau ténébreux*, *ibid.*, p. 113).

¹⁴⁴Quand Gracq décrit une visite du Cap Le Raz en 1937, il écrit: "[...] ma gorge se noua, je ressentis au creux de l'estomac le premier mouvement du mal de mer - j'eus conscience en une seconde, littéralement, matériellement, de l'énorme masse derrière moi de l'Europe et de l'Asie, et je me sentis comme un projectile au bout du canon, brusquement craché dans la lumière. Je n'ai jamais retrouvé, ni là, ni ailleurs, cette sensation cosmique et brutale d'envol - enivrante, exhalante - à laquelle je ne m'attendais nullement." (*Lettrines* 2, OC, t. II, p. 271.)

¹⁴⁵*Ibid.*, p. 281.

¹⁴⁶*Ibid.*, p. 283.

¹⁴⁷*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 169.

¹⁴⁸*Ibid.*, p. 170.

L'idée des affinités électives et du magnétisme connaît ainsi sa mise en question fictive, qui est à la fois ironique, parce qu'elle pose une question naïve et simple: qu'est-ce qui se passerait si la société entière suivait le principe des affinités électives? C'est par des objections semblables que Gracq manifeste un certain scepticisme par rapport aux idées qui ont enthousiasmé les romantiques, un scepticisme qui nous ramène au fait que nous avons affaire avec un auteur *moderne*.

V. Interférences littéraires

1. Correspondances entre thèmes et motifs littéraires chez Julien Gracq et les romantiques allemands

L'univers de Gracq se compose de trois éléments essentiels: l'homme, la civilisation et la nature. Le regard de l'auteur sur ces trois composants est descriptif, c'est-à-dire imprégné par des détails significatifs ainsi que des motifs qui caractérisent l'œuvre entière de Gracq. La façon dont l'auteur présente son univers, notamment l'existence de l'homme au sein de la nature, est révélatrice de l'ascendant romantique qu'on y reconnaît facilement. L'impression d'ensemble que le lecteur gagne est celle d'une harmonie profonde, renforcée justement par les éléments romantiques qui se retrouvent dans la narration gracquienne.

[...] mais un écho dur éclairait longuement mon chemin et rebondissait contre les façades, un pas à la fin comblait l'attente de cette nuit vide, et je savais pour quoi désormais le décor était planté.¹

La phrase terminale du roman *Le Rivage des Syrtes* citée ci-dessus peut servir d'exemple quand il s'agit de caractériser la manière dont Julien Gracq fait réapparaître un certain nombre de thèmes et de motifs littéraires dans tous ses textes narratifs². Les

¹*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 839.

²Concernant l'emploi des termes "thème" et "motif", cette étude suit les explications de Bernhild Boie, voir *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 10-15. Boie souligne d'abord le fait que l'œuvre gracquienne dispose d'une structure thématique, formée par des éléments qui se répètent, qui ont une fonction centrale, qui apparaissent avec une certaine nécessité et imprègnent l'atmosphère des récits (p. 9-10). En français, il convient d'appeler ces éléments des "thèmes", tandis que l'équivalent allemand, le terme "Thema", est inadéquat, car il désigne quelque chose d'abstrait, un domaine idéal. Ainsi Bernhild Boie a-t-elle recours au terme "Motiv", tel qu'il est défini par Wilhelm Dilthey, Josef Körner et Hugo Friedrich, c'est-à-dire en tant qu'élément de la matière poétique animé d'une idée ("«ideenbeseeltes Stoffelement»") et doté d'un sens (p. 11). Néanmoins, elle admet également le terme "thème", parce que Gracq lui-même parle de "thèmes moteurs" quand il s'agit de décrire les éléments fondamentaux de son imagination (p. 12). Cependant, Bernhild Boie voudrait prendre ses distances par rapport à la critique thématique de l'œuvre gracquienne: comme celle-ci prend en considération des éléments psychoanalytiques et biographiques concernant l'écrivain, Boie la juge insatisfaisante (p. 13). En

conditions extérieures sous lesquelles les différentes trames romanesques se déroulent présentent toujours les mêmes éléments principaux, ils se constituent d'un réseau d'images caractéristiques de l'écriture gracquienne. Malgré le développement littéraire de Gracq et les grandes différences concernant l'emploi des motifs, par exemple entre les romans *Au château d'Argol* et *Le Rivage des Syrtes*, la récurrence des mêmes moyens d'expression et de description figurée est évidente. Le "décor [...] planté" par Gracq forme la structure picturale et narrative de ses textes; il ne reste pas sans influence sur les personnages et le déroulement de l'action romanesques. Appuyant ainsi les données de l'action, les thèmes littéraires de Gracq remplissent les fonctions structurales essentielles que Horst S. et Ingrid Daemmrich attribuent au motif en général:

Frenzel (1992), Trousson (1965) und Lüthi (1980) gehen davon aus, daß Motive schematische Muster von typischen, möglicherweise archetypischen Eigenschaften und im Leben wiederkehrender Situationen darstellen.

[...]

Das Motiv steht in einem dynamischen Wechselverhältnis mit anderen Elementen eines Textes und ist deshalb wechselseitig bedingt. Es verknüpft Erzählschichten und wirkt strukturbildend.³

La structure constituée par les motifs principaux de Gracq embrasse d'abord les données naturelles (par exemple la forêt, la mer, le crépuscule) et culturelles (les ruines, le château, etc.) de ses textes narratifs, mais aussi l'univers des personnages (l'homme solitaire, le bohémien, l'intrigant, etc.)⁴. De même, les différents types de

revanche, le motif ne reflète que l'objectif et la forme poétiques, car son caractère répétitif montre des obsessions linguistiques et picturales.

³ Horst S. et Ingrid Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen, Bâle, Francke, 1995, 2^{ème} édition, p. XVI-XVII. [Frenzel, Trousson et Lüthi argumentent à partir du fait que les motifs représentent des modèles d'attributs typiques, peut-être archétypes, ainsi que de situations qui se répètent au cours de la vie. Le motif se trouve dans une relation d'échange mutuel et dynamique avec d'autres éléments d'un texte; c'est pourquoi il est compris dans une relation de conditionnement réciproque. Il relie des niveaux narratifs et aide à former des structures.]

⁴ La fonction structurale des motifs gracquiens se révèle par exemple à travers l'énumération des chapitres du roman *Au château d'Argol*: plusieurs chapitres portent des titres qui constituent en même temps des thèmes et motifs essentiels chez Gracq ("La Forêt", "La Chambre", "La Mort").

motifs sont liés les uns aux autres; dans l'ensemble, ils renvoient à une certaine conception du monde. Cette conception met en valeur la rêverie et l'imagination - dans "Les Yeux bien ouverts", Gracq souligne lui-même l'importance et la signification de ces quelques grands thèmes et motifs qui réapparaissent toujours dans ses textes narratifs. Le choix de ces thèmes est tout à fait personnel et subjectif:

Ce sont elles [les images], quand il les pressent et les nomme, qui ravivent chez l'écrivain son timbre, son ton personnel [...]. L'approche de ces thèmes inévitables est souvent marquée chez lui par une espèce d'hésitation, de crainte et de panique, comme si c'était là vraiment ses gouffres intimes, vraiment des appels à l'engouffrement.⁵

Ainsi les traits caractéristiques d'une œuvre sont-ils pour Gracq le reflet de la position subjective de l'écrivain, d'autant plus que le choix de ses thèmes et motifs préférés dépend de sa mémoire personnelle: "[...] c'est à cause de ce tri instinctif fait dans ses souvenirs que les correspondances s'éveillent chez lui plus facilement à l'appel d'une image [...]."⁶ Les images puisées dans la mémoire personnelle dégagent des énergies particulières, elles deviennent des forces d'impulsion pour Gracq:

Je crois que les grands thèmes imaginatifs sont avant tout *moteurs*, sont des mouvements simples, presque des gestes d'acceptation, de refus, de possession, d'évasion - les mêmes mouvements instinctifs au fond qui ordonnent la ligne de notre vie.⁷

Dépendant presque exclusivement de la situation personnelle de l'écrivain, la réapparition constante des "grands thèmes imaginatifs" dans l'œuvre gracquienne semble être une conséquence logique. L'œuvre romanesque s'inspire des affinités personnelles de l'écrivain, tout en s'abstenant de refléter sa vie. C'est tout simplement

⁵*Préférences*, OC, t. I, p. 848.

⁶*Ibid.*, p. 855.

⁷*Ibid.*, p. 851.

que Gracq ne *cherche* pas ce qui pourrait l'inspirer, mais qu'il lui suffit de puiser dans ses ressources intérieures naturelles en descendant en lui-même. Cette relation intime entre sa vie et son écriture est un autre élément qui le rapproche du romantisme allemand. Par conséquent, la citation suivante de Béguin au sujet des surréalistes peut également être appliquée à la création littéraire de Gracq:

Les poètes français, dans l'immédiate après-guerre, s'aventuraient sur des voies étrangement apparentées à celles qu'avaient explorées un Novalis ou un Arnim. De nouveau, une génération surgissait, pour laquelle l'acte poétique, les états d'inconscience, d'extase naturelle ou provoquée, les singuliers discours dictés par l'être secret, prenaient rang de révélations sur le réel et de fragments de la seule connaissance authentique. De nouveau, l'homme voulait accepter pour de valables expressions de lui-même les produits de son imagination.⁸

Comme ils se trouvent liés aussi intimement à la vie de l'écrivain, les "produits de son imagination", les images qui deviennent des motifs et des thèmes "*moteurs*", doivent forcément réapparaître d'un texte à l'autre. Tous ensemble, ils peuvent constituer l'unité de l'œuvre d'un auteur - en ce qui concerne Julien Gracq, cela est sans doute le cas. Au cours de l'"Introduction" qui précède les textes de Gracq dans l'édition de la Pléiade, Bernhild Boie souligne "l'unité thématique" de l'œuvre gracquienne qui est "indissociable de la rêverie"⁹. Pour elle, cette unité s'est révélée très tôt:

L'affirmation [de l'unité thématique] - bien péremptoire - a pourtant le mérite de souligner une cohérence de l'œuvre qui, dès le second roman, s'imposait. Très vite en effet, on voyait d'un livre à l'autre se mettre en place une trame de plus en plus resserrée de motifs repris, d'images rappelées, d'expériences répétées, de paysages revisités.¹⁰

⁸Béguin, *op. cit.*, p. XII-XIII.

⁹Boie, "Introduction", OC, t. I, p. XXIII.

¹⁰*Ibid.*, p. XXI. Bernhild Boie renvoie également à son livre consacré à l'unité thématique de l'œuvre gracquienne (*Hauptmotive im Werke Julien Gracqs, op. cit.*).

D'après Boie, cette cohérence de l'œuvre gracquienne, fondée sur son adhésion à l'imaginaire, peut nous donner accès à elle:

La cohérence de l'écriture est celle de l'univers imaginaire dans lequel elle puise sa substance. Elle est, d'un bout à l'autre, animée par une même énergie, travaillée en profondeur par les mêmes tensions, constellée par les mêmes thèmes obsessionnels. Mettre en lumière cette unité de l'imagination, comprendre comment elle s'est formée et comment elle a engendré l'écriture, c'est ouvrir une voie d'accès à l'œuvre.¹¹

En même temps, cette "unité de l'imagination" et le retour des mêmes thèmes et motifs ouvrent une voie qui permet de mettre Gracq en relation avec les romantiques allemands, car chez eux, la tendance à l'unité est peut-être le trait le plus caractéristique: "S'il est, d'ailleurs, une tendance qui soit commune à tous ces poètes, c'est justement celle qui les entraîne à ne rien séparer [...]"¹² Chez Gracq, le penchant à l'unité se retrouve et sur le plan poétique et dans son univers romanesque, surtout par rapport aux liens entre l'être humain et le monde. Dans *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Bernhild Boie établit une relation très nette entre Gracq, les surréalistes et le romantisme allemand par rapport à l'idée de l'unité:

Wer Gracqs kritisches Werk kennt und damit diejenigen Dichtungsepochen und Autoren, denen seine Vorliebe gilt, wird nicht erstaunt sein, in der Gracqschen Grundidee ohne Berücksichtigung des Positivismus dasjenige verteidigt zu finden, was die Grundlage irrational betonter Strömungen war. Gracq hat in vielen kritischen Aufsätzen immer wieder mit Nachdruck auf seine Liebe zur deutschen Romantik, zum Surrealismus, zu Ernst Jünger [...] hingewiesen.

¹¹Boie, "Introduction", p. X-XI.

¹²Béguin, *op. cit.*, p. XVIII.

Was nun aber diese Richtungen und Autoren gemeinsam haben, ist eben die Vorstellung der ursprünglichen Einheit und der optimistische Glaube, diese Einheit wieder erreichen zu können [...].¹³

Retrouver l'unité originale, voici une des idées principales dont Gracq s'est inspiré et que son œuvre romanesque reflète: à travers le choix de ses motifs et thèmes littéraires et leur réapparition constante, il crée une unité apte à le mettre en relation avec le romantisme allemand. De plus, le *genre* de motifs choisis est significatif: sans exception, ils se trouvent déjà dans les œuvres des romantiques allemands où ils sont également liés à l'imagination et à la rêverie.

Concernant l'œuvre de Gracq, la fonction unificatrice des thèmes et motifs a été démontrée. En ce qui concerne le romantisme allemand, il existe également un réseau de motifs repris avec régularité. Bien que ces motifs fassent le plus souvent partie d'une longue tradition littéraire - les romantiques, eux aussi, y ont recours -, le choix et l'emploi du motif littéraire par les romantiques allemands se distinguent grâce aux particularités dues à leur idéologie. En général, les poètes romantiques choisissent des motifs qu'ils jugent propres à exprimer ce qui est devenu la question centrale pour eux: l'exploration des domaines psychiques, marginalisés jusqu'à ce moment-là. Par conséquent, ils cherchent des images à travers lesquelles les expériences psychiques et la vie de l'âme peuvent se manifester: il s'agit d'extérioriser l'épreuve de la descente vers l'intérieur (voir chapitre IV.1). Ainsi le langage et les motifs romantiques sont-ils destinés à recréer le monde intérieur, à reconstituer le paysage des rêves à l'extérieur, visibles pour le public. Ce réseau de motifs constitue la 'grammaire du monde' telle que les romantiques la vivent; il est en même temps révélateur d'un état d'âme et d'une

¹³Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 41. [Celui qui connaît l'œuvre critique de Gracq, et avec celle-ci les époques littéraires et les auteurs qu'il préfère, ne s'étonnera pas de voir Gracq, dans ses idées principales, défendre ce qui constitue le fondement de courants irrationnels. Dans plusieurs essais critiques, Gracq a fait allusion à son penchant pour le romantisme allemand, pour le surréalisme, pour Ernst Jünger. Ce qui réunit ces mouvements et ces auteurs est justement l'idée d'une unité originelle, ainsi que la conviction optimiste de pouvoir retrouver cette unité.]

conception du monde (*Weltanschauung*). Attachés à l'univers des rêves, ces motifs sont proches des archétypes et des mythes les plus anciens; ils sont représentatifs des fondements de la pensée et de l'imagination humaines, des expériences principales de la vie. Les motifs romantiques constituent donc des reflets de tout un champ de sentiments originels: des motifs comme le voyage devenant une épreuve, la quête, le double, la femme incarnant en même temps l'érotisme et un matriarcat archaïque, le suicide, la mort, la nuit, le rêve et l'enfance servent à confronter les personnages avec eux-mêmes, avec leur inconscient. La vie intérieure n'est plus supprimée par la raison, mais jaillit à l'extérieur et s'abat dans la littérature, tout en formant un paysage neuf et originel, énigmatique et parfois effrayant. Cette géographie particulière est appuyée par des motifs relatifs à la structure de l'action, au temps et à l'espace, notamment la forêt, la mer, la frontière, la montagne, le gouffre, la mine, la caverne, le château et les ruines. D'une part, elle reflète la structure du monde réel, tandis que d'autre part, elle est irréelle et fantastique; il s'agit d'un monde qui, par son apparence extérieure, entre en communication avec le sujet et le force à affronter ses frayeurs et ses désirs, bref, tout ce qui l'émeut. Par conséquent, ces motifs sont en même temps destinés à structurer le texte et à encadrer, à motiver le comportement des personnages¹⁴. En troisième lieu, naturellement, il faut mentionner les motifs caractéristiques de la *Weltanschauung* romantique, par exemple les mythes de l'âge d'or et de l'androgyné, ainsi que la fameuse Fleur bleue¹⁵. Ils sont en même temps significatifs de la nostalgie d'une époque ancienne et du désir de reconquérir ce temps perdu¹⁶. Renouant les

¹⁴Cette dernière fonction est déjà conditionnée par les racines sémantiques du mot motif, <lat. *movere*, mouvoir, convaincre par grande insistance: "Die Funktion, zu begründen, zu bewegen und Relationen herzustellen, klingt in der semantischen Bedeutung des Wortes Motiv (<lat. *movere*, bewegen, durch große Eindringlichkeit überzeugen) noch an." (Daemmrich, *op. cit.*, p. XVI.)

¹⁵La Fleur bleue est habituellement considérée comme un symbole, mais elle peut aussi bien assumer les fonctions d'un motif quand elle devient la raison et le point d'orientation de la quête: "Das Symbol übernimmt Motivfunktion, indem es zum Orientierungspunkt der Suche wird und die Wanderung begründet." (*Ibid.*, p. 76.)

¹⁶Dans ce contexte, il faut également mentionner les mythes historiques auxquels Gracq fait allusion, notamment dans *Au château d'Argol*: le Graal, la chevalerie, l'époque gothique, etc. Nous ne faisons que nommer ces mythes dont l'explication nous mènerait trop loin dans le cadre de cette étude.

thèmes de l'action, ces motifs constituent l'arrière-fond indispensable et unificateur des textes romantiques.

En principe, ce dernier aspect - le fait que les motifs romantiques sont représentatifs d'une certaine vue sur le monde - est valable pour *tous* les motifs mentionnés. Ce qui les rend romantiques, c'est-à-dire aptes à évoquer l'idéologie romantique, est la façon dont les poètes s'approprient ces motifs, tout en les rechargeant de nouvelles valeurs, souvent à l'opposé de la tradition littéraire. Par rapport au motif de la nuit, ceci est par exemple le cas (voir chapitre V.2.1). En outre, les poètes romantiques cherchent leurs motifs de prime abord dans des domaines favorables à leur idéologie, avant tout la poésie et les contes populaires. En résumé, on peut donc constater que les romantiques allemands restent fidèles à un certain champ d'images. Cependant, il est évident que quelques écrivains favorisent certains motifs plus que d'autres et les font réapparaître dans leurs textes avec régularité: ainsi Novalis accentue-t-il par exemple le motif de la nuit, Jean Paul celui du rêve et E.T.A. Hoffmann le motif du double. Par conséquent, ces poètes donnent un ton très particulier à leurs œuvres; ils réalisent leur singularité littéraire, tout en restant attachés au mouvement romantique.

En ce qui concerne Julien Gracq, les motifs nommés auparavant apparaissent - à l'exception de la Fleur bleue - tous dans ses textes narratifs. Pourtant, il a ses préférences: certains motifs sont plus accentués que d'autres et assument une fonction constitutive dans l'univers gracquien - par exemple la forêt et la mer par rapport à l'espace. De même, Gracq utilise avec prédilection deux motifs caractéristiques du récit fantastique romantique: le double et le miroir. Dans *Au château d'Argol*, la problématique du double, présente sous forme de la relation Albert-Herminien, est essentiellement déterminée par la dialectique hégélienne, mais, d'après Andrée Douchin-Shahin, on y reconnaît déjà l'influence du romantisme allemand:

[...] under the guise of the Gothic novel and its paraphernalia, for which the author admits a definite predilection, conventions of the nineteenth-century German *Doppelgänger* novels are at play in *Argol*. Such characteristics as shadow, secret, mirror-image, inversion, subversion, metamorphosis - physical as well as moral - and destruction are apparent to the reader. Like myths or dogmas, both genres are meant to act as security devices for the reader because of their predictability.¹⁷

L'influence du romantisme jouant dès le début, le caractère romantique du motif du double se cristallise cependant plus clairement dans un récit nettement ultérieur comme "Le Roi Cophétua" qui, par son action et son inventaire, est très proche du conte fantastique: "La nouvelle conserve les gestes et objets étranges, l'atmosphère envoûtante d'une fiction insolite, elle en garde aussi les résonances et les vibrations."¹⁸ Et Bernhild Boie continue: "À nouveau, c'est le protocole du conte romantique et du roman noir que Gracq réécrit."¹⁹ Effectivement, les sensations de dédoublement du moi ressenties par le protagoniste affirment le caractère fantastique du cadre dressé autour de lui; d'ailleurs, elles apparaissent à partir du moment où Bernhild Boie constate un revirement vers l'insolite²⁰. Par la suite, le narrateur décrit à plusieurs reprises sa sensation de dédoublement: d'abord, après la balade nocturne, étant retourné à la maison de Nueil: "[...] je me sentais dépossédé de mon sillage."²¹ Ensuite, au moment où la femme énigmatique apparaît sur le seuil afin de l'emmener dans sa chambre: "[...] je ne m'appartenais plus qu'à peine [...]."²² Puis, quand ils montent l'escalier: "[...] il me semblait que j'assistais à cette ascension silencieuse."²³ Et finalement au moment où il regarde dormir la femme énigmatique: "Je la regardais, et il me semblait que je me regardais aussi me pencher sur elle."²⁴ Visiblement, les

¹⁷Andrée Douchin-Shahin, art. cit., p. 281.

¹⁸Boie, "Notice" du "Roi Cophétua", OC, t. II, p. 1443.

¹⁹*Ibid.*, p. 1446.

²⁰Voir les "Notes" du "Roi Cophétua", *ibid.*, p. 1457.

²¹"Le Roi Cophétua", *La Presqu'île*, *ibid.*, p. 515.

²²*Ibid.*, p. 516.

²³*Ibid.*, p. 517.

²⁴*Ibid.*, p. 520.

effets de dédoublement sont liés à la sensation de l'insolite et au caractère mystérieux de la servante-maîtresse. Le fait de se voir 'en double' figure ici - et en cela, il est romantique -, comme manifestation d'un état psychique extraordinaire, comme prise de conscience approximative du sentiment de l'insolite²⁵. Il s'agit donc de rendre compte d'un état intérieur psychologique, ce qui est très romantique; cet état est significatif du nouveau domaine découvert par le narrateur après le rituel: "[...] je commençais à marcher sur une route qu'elle m'avait ouverte, et dont je ne savais trop où elle me conduisait."²⁶

Nous avons mentionné le fait que le motif du double est très présent chez Hoffmann; il en va de même chez Jean Paul. Chez Hoffmann, le double se trouve dans nombre de ses récits fantastiques, le plus souvent sous forme d'un double physiquement présent. Dans *Die Elixiere des Teufels* (*Les elixirs du Diable*), le motif se présente de façon particulièrement pertinente et agressive; le roman est exemplaire du fait que les personnages 'dédoublés' se révoltent contre le côté sombre, les instincts et les pulsions refoulées que le double incarne²⁷. Naturellement, les textes de Gracq

²⁵En effet, le motif du double peut remplir deux fonctions différentes: "In der Behandlung von Doppelgängerfiguren lassen sich zwei unterschiedliche Traditionen nachweisen. Die Figur dient einerseits im Aufbau von Handlungen dazu, wirkungsvolle Situationen auszuarbeiten, in denen verblüffend ähnliche Personen die Rolle anderer übernehmen (Motivation der Handlung). Andererseits werden Doppelgänger ins Geschehen eingeführt, um sowohl innere Zustände als auch individuelle Vorstellungen von Personen zu beleuchten (Motivation von subjektbezogenen Reaktionen). [...] Von wesentlich anderer Bedeutung sind Doppelgängerfiguren, die entweder im Text den Vorstellungswert einer «realen» Person haben, aber nur aus den Bewußtseinsinhalten der durch sie direkt angesprochenen Figur zu deuten sind, oder in ihrer Substanz als Spiegelungen des Unbewußten einer Figur erkennbar werden. [...] Sie artikulieren Gefühle, die die Person nicht ausdrücken kann, weil sie unterdrückt sind und in einer Sphäre wurzeln, die sich dem Aussprechen entzieht. Die Doppelgänger vergegenwärtigen innerseelische Vorgänge. Sie motivieren Ich-Spaltungen und selbstzerstörerische Tendenzen." (Daemmrich, *op. cit.*, p. 108-109.) [Deux traditions différentes déterminent la création de doubles: d'un côté - par rapport à la construction de l'action -, le double sert à l'élaboration de situations efficaces, dans lesquelles des personnages étonnamment semblables assument le rôle d'un autre (motivation de l'action). De l'autre côté, des doubles sont insérés à l'action afin d'éclaircir aussi bien des états intérieurs que des idées individuelles de certains personnages (motivation de réactions relatives à un sujet). En revanche, les doubles qui ont la valeur d'un personnage 'réel' dans le texte, mais ne peuvent être compris qu'à l'aide de la conscience du personnage auquel ils font allusion, ou qui se révèlent comme miroitements de l'inconscient d'un personnage, ont une signification différente. Ils articulent des sentiments que le personnage ne peut pas exprimer, parce que ces sentiments sont refoulés et enracinés dans une sphère qui se soustrait à l'expression. Les doubles rendent compte de processus de l'âme. Ils motivent des dédoublements du moi et des tendances autodestructives.]

²⁶"Le Roi Cophétua", *La Presqu'île*, OC, t. II, p. 521.

²⁷"Sobald [...] [das] humoristisch oder ironisch gefärbte Bekenntnis zu den Widersprüchen des Daseins fehlt wie es in *Prinzessin Brambilla* vorhanden ist, veranschaulichen die Doppelgängerfiguren in

sont loin d'une telle agressivité et turbulence; de même, on n'y trouve pas de changement de rôle à la manière des personnages du *Titan* (Leibgeber/Schoppe) ou *Siebenkäs* (Leibgeber/Siebenkäs); dans l'œuvre de Gracq, le motif du double est largement réduit à une tension intérieure éprouvée par le moi. Chez Gracq, les personnages ne doivent même pas apprendre à vivre avec la polarité engendrée par l'existence d'un double²⁸; dans le cas d'Albert et d'Herminien, le pôle opposé est finalement anéanti. Dans "Le Roi Cophétua", comme il n'y a pas de double physiquement présent, il se passe tout le contraire, mais l'effet est le même: le moi se réconcilie avec cet autre côté qu'il vient de découvrir - le polarité disparaît encore une fois. Pendant quelques heures, le narrateur prend la place de Nueil - en quelque sorte, il devient le double de l'absent et vit la réalité de l'autre. Peut-être se pose-t-il les questions évoquées par André Peyronie:

L'absent est en mon pouvoir, j'occupe sa place, je le dépossède [...]. À la limite je coïncide avec lui. Je suis l'autre. L'un et l'autre aussi cessent d'être perçus contradictoirement. Je suis l'autre, mais suis-je bien le Maître? Ne suis-je pas seulement tombé dans le piège et tout n'était-il pas ici disposé pour m'inviter à franchir le pas?²⁹

Hoffmanns Schriften schrecken erregende Triebe und aggressive Tendenzen, die sich gegen das Ich und die Welt richten. Sie führen zu Kreislers wildem Aufbegehren gegen die Sphäre des Triebhaften und gipfeln im rasenden Verlangen des Medardus, seinen Doppelgänger zu überwinden, um in der rauschhaften Erfahrung des Tötens und des «Bluttrinkens» die verzehrenden Ich-Spaltungen zu überwinden." (Daemmrich, *op. cit.*, p. 109.) [Aussitôt que la confession humoristique ou ironique des contradictions de l'existence (comme elle existe dans *La princesse Brambilla*) est absente, les doubles de Hoffmann font voir des pulsions terrifiantes et des tendances agressives, qui se dirigent contre le moi et le monde. Elles mènent à la révolte de Kreisler contre la sphère des pulsions et culminent dans le désir fou de Medardus de vaincre son double, afin de surmonter les dédoublements du moi dans l'expérience enivrée de tuer et de 'boire du sang'.]

²⁸Ceci n'exclut pourtant pas l'existence d'une explication du double de la part de l'auteur: dans *Au château d'Argol*, le lien étroit entre Albert et Herminien est ainsi expliquée comme une "union nécessaire que ce livre entre autres buts ne saurait avoir que celui de finalement élucider. Ainsi marchaient-ils côte à côte et muets, mélangeant le goût ravissant de la mort dont chacun à son tour réfléchissait la proche et énigmatique image aux frénésies d'une vie qui était leur partage." (OC, t. I, p. 24.)

²⁹André Peyronie, "Julien Gracq et le roman noir", *Julien Gracq, visages d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 237.

Le récit de Gracq ne donne aucune réponse à ces questions fictives. Elles restent aussi floues que la présence invisible de Nueil.

Le motif du miroir est fréquent chez les romantiques - on peut à nouveau citer Hoffmann, par exemple le conte *Das öde Haus*. Le miroir est employé comme motif désignant un seuil, le seuil entre la vie quotidienne et le monde du merveilleux. Chez Gracq, le motif du miroir, tout comme le motif du double, est très pertinent, notamment dans "Le Roi Cophétua". Bernhild Boie écrit à ce sujet:

Comme *Au château d'Argol*, "Le Roi Cophétua" est, à sa manière, outrageusement littéraire: dans les pièces, les couloirs de la villa, miroirs, surfaces polies et tableaux captent et représentent objets, gestes et figures. Le motif est ancien, il hante jusqu'à l'obsession une part de la littérature romantique où les tableaux interposent des présences, où les miroirs condensent les ombres et envoûtent ceux qui s'y reflètent. C'est de cet attirail romantique que se souvient ostensiblement le décor de la Fougeraie.³⁰

Dans "Le Roi Cophétua", le miroir devient pratiquement un leitmotiv dont l'évocation aide à augmenter la tension - tout d'abord en renvoyant au caractère insolite de la maison de Nueil:

Le timbre grêle d'une pendule sur la cheminée sonna sept heures du fond de l'obscurité, et je me trouvai debout, tenant d'une main le flambeau dont les petites flammes jaunes se couchèrent; la glace dans le fond de la pièce, la longue flaque du piano s'animèrent et se mirent à vivre. Les menus coups métalliques m'avaient tiré de mon sommeil éveillé; avant même de savoir que faire, je me trouvai en marche dans le couloir. L'obscurité de la maison était celle d'une galerie de mine.³¹

³⁰Boie, "Notice" du "Roi Cophétua", OC, t. II, p. 1446.

³¹"Le Roi Cophétua", *La Presqu'île*, *ibid.*, p. 501.

Le lecteur pressent: il se passera quelque chose dans cette maison qui semble abriter un autre monde, un monde secret qui s'anime à la lueur des bougies. Quelques pages plus loin, le miroir est mis en relation avec la femme; désormais, il est évident que le quelque chose attendu est lié à elle:

Entre les deux fenêtres qui donnaient sur le parc, au-dessus d'une crédence où la lumière des bougies tirait d'un sommeil gelé les reflets de l'argenterie, il y avait au mur une glace longue et basse, un peu inclinée, bordée d'une simple baguette noire, mais d'une eau si claire et si parfaitement transparente jusqu'au bord que la simplicité de l'encadrement ne paraissait plus, dès qu'on y plongeait les yeux, que discrétion imposée autour d'une matière précieuse; les menus objets de la pièce s'y reflétaient avec cette même netteté de chambre noire qui envoûte les tableaux des intimistes hollandais. [...]

[...] Mon regard se relevait malgré moi sur le miroir bas qui me faisait face - je guettais le moment où derrière moi, dans le rectangle de la porte ouverte, la femme de nouveau s'encadrerait.³²

Puis, au moment où la femme emmène le narrateur dans sa chambre à elle, où le rituel et par là l'affrontement avec un autre univers est imminent, l'impression atteint son plus haut degré d'intensité: "Je montais les marches derrière elle; le mouvement des lumières animait tout l'escalier, allumait l'un après l'autre les miroirs, les panneaux lisses qui faisaient de cette maison un palais des glaces éveillé jusqu'en ses recoins par la moindre étincelle."³³ Et cette impression se prolonge jusque dans la chambre féminine "avec ses niveaux de perse clairs et sa coiffeuse dont le miroir par instants au fond de la pièce vivait et s'éveillait"³⁴. Vu ces exemples, le miroir se présente comme un lien assez étroit avec l'univers littéraire romantique, un motif qui indique un seuil vers l'inconnu, - ce peut être la mort, aussi -, et vers l'insolite.

Bien que Gracq accentue certains motifs plus que d'autres, l'adaptation des motifs romantiques est complète et souligne encore une fois le fait que l'univers

³²*Ibid.*, p. 507.

³³*Ibid.*, p. 517.

³⁴*Ibid.*, p. 518.

romanesque de Gracq est un univers largement romantique. Abstraction faite de tout ce qui a été démontré dans les chapitres précédents, le choix de motifs effectué par Gracq est peut-être la preuve la plus évidente de sa parenté avec le romantisme en général et le romantisme allemand en particulier. En tout cas, ce choix indique l'intensité de sa réception du romantisme, ainsi qu'une prolongation du romantisme au vingtième siècle; il dévoile le dialogue critique d'un écrivain moderne avec la tradition littéraire. Un tel choix ne peut guère être surestimé:

Autoren und Autorinnen verschiedener Nationen und weit auseinanderliegender Zeitalter haben thematische Grundfiguren, Stufen der individuellen Entwicklung und die ihnen zugeordneten Stationen der Lebensfahrt, Motive und Motivreihen aufgegriffen, erweitert und neu zusammengefügt. Die so entstehenden Muster kennzeichnen einzelne Werke. Außerdem führen sie die Tradition fort, bereichern und erneuern sie selbst dann, wenn sie durch eine kritische Bearbeitung in Frage gestellt, erweitert oder neu begründet wird. In der Gestaltung von Themen und Motiven stellen Autoren, bewußt oder unbewußt Denkformen und kommunikative Konventionen der Gesellschaft übernehmend, einen Dialog mit der literarischen Tradition her.³⁵

Si Gracq choisit d'utiliser des motifs romantiques dans ses récits, il ne peut donc pas s'agir d'un hasard ou de parallèles fortuits avec des textes romantiques, mais d'un choix conscient d'ancêtres littéraires.

Une comparaison entre l'emploi du motif littéraire par Gracq et par les romantiques allemands, prenant pour exemples la nuit et le rêve, montrera combien la parenté entre Gracq et les romantiques est nuancée, et soulignera le fait que la réécriture partielle du romantisme concerne même les moindres détails de ses textes.

³⁵Daemmrich, *op. cit.*, p. XI-XII. [Des auteurs de nations et d'époques différentes ont repris, élargi et relié des formes thématiques primaires, des étapes du développement individuel et les stations du parcours de la vie y correspondant, ainsi que des motifs. Les structures qui en sont ressorties sont caractéristiques d'œuvres individuelles. De plus, elles prolongent la tradition, elles l'enrichissent et la renouvellent même là où elle est mise en question, élargie ou refondée. Moyennant l'emploi de certains thèmes et motifs, les auteurs, assumant consciemment ou inconsciemment des modèles de pensée et des conventions communicatives de la société, établissent un dialogue avec la tradition littéraire.]

2. Deux études exemplaires: la nuit et le rêve

2.1 La nuit

Le motif de la nuit est incontestablement l'un des plus accentués dans les textes gracquiens. Dans *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Bernhild Boie fournit une analyse détaillée de ce motif et de ses aspects variés dans les textes narratifs de Gracq³⁶; en même temps, elle le qualifie du signe le plus clair de la relation étroite entre Gracq et les romantiques: "Im Nachtmotiv wird Gracqs Verbundenheit mit romantischem Denken und Empfinden wohl am deutlichsten, ähnlich wie in der Nachtsymbolik des Tristan, in seiner «erzromantischen Nachtverherrlichung» [...] Richard Wagners Romantikertum unverkennbar ist."³⁷ Cette constatation se justifie déjà par le seul fait que la nuit, chez Gracq, est un élément fondamentalement positif. Dans ses textes narratifs, la nuit est un moment essentiel de l'activité humaine, le temps où l'être humain se sent appelé par l'attente; par conséquent, la nuit "comme lieu du Sommeil, qui exclut tout changement, se voit condamnée ou, comme dans le romantisme, ignorée"³⁸ - voir le sermon de Noël dans *Le Rivage des Syrtes*, où l'officiant dit: "En cette nuit d'attente et de tremblement, [...] je vous dénonce le Sommeil et je vous dénonce la Sécurité."³⁹ Les personnages gracquiens *vivent* la nuit ainsi dans une liberté absolue. Dans l'obscurité, les barrières entre l'homme et le monde se dissolvent; l'intérieur de l'être humain entre en correspondance avec le monde extérieur:

³⁶*Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 61-71.

³⁷ *Ibid.*, p. 62. [À travers le motif de la nuit, la relation gracquienne avec la pensée et la sensibilité romantiques devient le plus significative, tout comme l'adhésion wagnérienne au romantisme se manifeste dans la symbolique nocturne de *Tristan* et la 'glorification archiromantique de la nuit'.]

³⁸Bernhild Boie, "Description d'un lieu privilégié du monde romanesque de Julien Gracq. Nuit ouverte", *Marginales*, vol. 25, n° 134, octobre 1970, p. 53.

³⁹*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 709.

Die nächtliche Welt der Gracqschen Werke ist reich an heimlichen Bindungen, an ausgetauschten Kommunikationen, die das Universum umfassen und in die der Mensch mithineingezogen wird. Für den Menschen bedeutet die Nacht, daß sein Sehen nicht mehr von abgegrenzten, katalogisierten Gegenständen aufgefangen wird, die Wirklichkeit verschwimmt und sich weitet. Die Welt gewinnt ihre Unbestimmtheit zurück, neue Spannungsverhältnisse treten auf, die Kräfte des Magnetismus manifestieren sich freier als in der Tageswelt, und der Gracqsche Mensch findet so ein günstiges Klima für seine Erwartung.⁴⁰

S'abandonnant à d'interminables balades nocturnes, l'homme gracquien affronte ses désirs et l'attente; il pressent l'avenir. Dans *Un balcon en forêt*, on trouve des scènes particulièrement significatifs à ce sujet, car Grange se balade régulièrement dans la forêt nocturne:

Grange marchait dans une sensation de bien-être physique sur laquelle venaient virer des pensées confuses [...]: la nuit le protégeait, lui rendait cette respiration heureuse et cette aisance des bêtes nocturnes pour qui se rouvrent les chemins libres [...]. La nuit ne dormait pas; on sentait que la terre aux aguets l'avait revêtue comme un camouflage [...]. [...] il sentait seulement monter en lui au bout de quelque temps une fébrilité vague, et autour des yeux la légère constriction de l'insomnie; l'envie lui venait de marcher dans cette nuit trop éveillée jusqu'à la fatigue, jusqu'au matin.⁴¹

La nuit offre ainsi l'espace de liberté le plus important aux personnages de Gracq, le temps où ils ont la possibilité de s'abandonner entièrement à leur intériorité, aux pensées qui les occupent, mais aussi à leur existence cosmique qui se manifeste notamment dans le bien-être physique. Beaucoup plus qu'à la lumière du jour,

⁴⁰*Hauptmotive im Werke Julien Gracqs, op. cit.*, p. 62. [Le monde nocturne des œuvres gracquiennes est rempli de liens secrets, de communications échangées qui embrassent l'univers et dans lesquels l'homme est impliqué. La nuit transforme la perception de l'homme: sa vue n'est plus limitée par des objets déterminés et catalogués, mais la réalité s'étend et devient floue. Le monde récupère son indétermination, de nouvelles relations de tension apparaissent, les forces du magnétisme se manifestent plus librement que dans le monde diurne, et l'homme gracquien trouve ainsi un climat favorable à son attente.]

⁴¹*Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 20.

l'homme se sent appelé par la terre: il doit aiguïser ses sens afin de la sentir, afin de trouver son chemin. Mais comme il a confiance en la nuit, il ose aussi bien interrompre son chemin nocturne afin de s'abandonner à elle et d'écouter ses présages: "Quelquefois, quand la patrouille tardait, il [Grange] s'endormait un peu malgré la faim sur l'herbe gelée, et presque aussitôt il rêvait. C'était presque toujours un rêve de routes. [...] Il rêvait de ce qui serait."⁴²

En effet, la nuit gracquienne constitue un temps favorable à l'homme. Dans ce sens, l'image de la nuit telle on la trouve chez Gracq correspond entièrement à la nuit romantique, car c'est le romantisme qui a définitivement renoncé aux connotations négatives que le motif de la nuit avait accumulées au cours des siècles. Sa conception optimiste de la nuit va notamment à l'encontre de la tradition chrétienne qui identifie la nuit au règne du Mal:

Im Rahmen der stark ausgeprägten Lichtsymbolik der christlichen Tradition übernahm die Nacht die Rolle der feindlichen Macht. Die Finsternis, bereits im Mittelalter mit der menschlichen Verfehlung und der teuflischen Versuchung verknüpft, erscheint in den Schriften der Mystiker und Pietisten als das Prinzip des Bösen schlechthin. Die sittliche Entwicklung des Menschen beruht auf dem erfolgreichen Kampf mit den Mächten der Finsternis und der Suche nach göttlicher Erleuchtung.⁴³

Déjà la pensée mythologique attribue des traits entièrement négatifs à la nuit, bien qu'elle la mette en même temps en relation avec les origines de la vie: "Im mythologischen Denken war die Nacht das Chaos, die Urmutter, aus der das Leben hervorsproß. Sie war fruchtbar, geheimnisvoll und unerforschlich, aber auch amoralisch, unberechenbar und im Sinne des Urgrundes auch die Quelle des

⁴²*Ibid.*, p. 54.

⁴³Daemmrich, *op. cit.*, p. 260. [Dans le cadre de la symbolique de lumière de la tradition chrétienne, la nuit assume le rôle du pouvoir hostile. Dans les écrits des mystiques et des piétistes, l'obscurité, qui, déjà au Moyen Âge, est liée à la faute humaine et à la tentation diabolique, est présentée comme le principe du Mal par excellence. Le développement moral de l'homme repose sur la lutte couronnée de succès avec les pouvoirs des ténèbres et la recherche de l'illumination divine.]

Bösen."⁴⁴ Les romantiques abandonnent cette image antithétique en faveur de la création d'un espace poétique; cependant, ils gardent le reflet du chaos originel et fécond, ainsi que les aspects mystérieux de la nuit. Le paysage nocturne des romantiques s'étend dans l'infini. Silencieux et paisible, il éveille la fantaisie de l'être humain, il le fait rêver. Le désir humain de se fondre dans la nature, la capacité de revivre le passé et de pressentir l'avenir atteignent leur comble avec la nuit romantique. Les *Nachtwachen* (*Les Veilles*) de Bonaventura, le livre *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* de Gotthilf Heinrich Schubert, les *Hymnen an die Nacht* de Novalis ou bien *Night Thoughts* d'Edward Young constituent quelques exemples littéraires de l'intérêt pour la nuit. Dans l'ensemble, le romantisme recrée ainsi le motif de la nuit, tout en abolissant son caractère antithétique - par conséquent, le motif s'élève à un degré de pureté et d'importance uniques, une apparence dont Gracq s'inspire. Même s'il faut mentionner que, par moments, les héros romantiques et les personnages gracquiens se voient assaillis par la peur et des frayeurs nocturnes⁴⁵, ceci ne touche pas au fait que la nuit est surtout un temps favorable à l'homme, un temps rempli de promesses. Dans le premier paragraphe des *Hymnen an die Nacht*, Novalis écrit: "Himmlicher als jene blitzenden Sterne / In jenen Weiten / Dünken uns die unendlichen Augen / Die die Nacht / In uns geöffnet."⁴⁶ Sans restriction, ces vers romantiques s'appliquent au sentiment de vie des personnages de Gracq qui aiment plonger dans l'univers nocturne.

Dans aucun de ses textes narratifs, Gracq ne renonce au motif de la nuit, très présent dès le début. Dans *Le Rivage des Syrtes*, il assume même une fonction

⁴⁴*Ibid.* [Dans la pensée mythologique, la nuit signifiait le chaos, la mère originelle de laquelle venait la vie. Elle était fertile, mystérieuse et impénétrable, mais aussi immorale, capricieuse et, au sens du fond primaire, la source du Mal.]

⁴⁵Il faut cependant souligner que "les divers exemples de réelle angoisse devant le monde nocturne correspondent tous à un moment précis de l'attente", et non pas à une horreur comparable à celle qui figure par exemple dans le roman noir (Boie, "Description d'un lieu privilégié du monde romanesque de Julien Gracq. Nuit ouverte", art. cit., p. 54).

⁴⁶Novalis, *Hymnen an die Nacht, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. Paul Kluckhohn, Richard Samuel, t. I, 1960, p. 132. [Les yeux infinis que la nuit a ouverts en nous nous paraissent plus célestes que ces étoiles brillantes dans ces lointains...]

structurale: tous les chapitres se terminent dans la nuit⁴⁷, de sorte que l'action et les protagonistes sont, après chaque étape franchie, ramenés au rétablissement garanti par l'espace nocturne. Cependant, c'est dans *Un beau ténébreux* que le motif de la nuit est particulièrement proche de la nuit romantique. Tout d'abord, les événements clé du roman ont lieu dans la nuit: l'excursion à Roscaër; la nuit où Allan se laisse enfermer dans l'église et sa veillée funèbre auprès d'un camarade décédé, scènes racontées rétrospectivement; le bal masqué, la fuite d'Henri et le suicide d'Allan. L'importance de ces événements repose sur le fait qu'ils dévoilent les vrais caractères des personnages, leurs désirs et leurs rancunes, tout ce qui reste caché à la lumière du jour. Ceci devient perceptible dans les moments où la nuit semble délier les langues: ainsi les conversations nocturnes atteignent-elles par moments des degrés de grande sincérité et de franchise, par exemple quand Christel fait à Gérard sa "confession passionnée et si dédaigneuse"⁴⁸, dévoilant des moments très intimes de sa première jeunesse. De même, avec la tombée de la nuit, la polarité entre les personnages se manifeste plus clairement que dans la journée, les forces d'attraction et de répulsion opèrent sans obstacle. Dans ce contexte, Gérard, observateur perspicace, note à propos des personnes qui sont allées à Roscaër: "Dans ce petit groupe, où le vague de la nuit, les curiosités aiguës, et depuis quelques jours ce malaise mettent une électricité latente, une polarité subtile se développe, des attirances se précisent, scabreuses, imprévues, brusques - ce vague emmêlement humain se décompose comme un bain électrisé."⁴⁹ La nuit est ainsi le temps de la vérité: "Les visages une fois effacés, les voix donnaient une note scrupuleusement juste, sans tricherie vraiment fondamentale."⁵⁰ Le fait que - paradoxalement - la nuit du bal masqué, les masques tombent va dans le même sens. Devant le scénario d'un paysage silencieux et magique, d'une beauté lunaire, les cœurs et les âmes des personnages gracquiens

⁴⁷Voir Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 62.

⁴⁸*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 112.

⁴⁹*Ibid.*, p. 156.

⁵⁰*Ibid.*, p. 155.

s'ouvrent - ce qui peut avoir des conséquences tragiques: ainsi l'amour désespéré de Christel pour Allan ne verra jamais la réalisation que la promenade dans le paysage féerique de Roscaër semble promettre:

Je revois Allan et Christel qui suivent avec lenteur la plus haute courtine du château. La lune fouille cette face céleste des arbres qu'on découvre la nuit des lieux hauts, cette face extasiée, immobile, comme de quelqu'un qui dort à la *belle étoile*. La lumière surprenante du lac dans la nuit, comme un pâle matin retenu captif sous des glaces - cette clarté des grands espaces d'eau tranquille même par les nuits les plus noires - ces clairières de la nuit paisible.⁵¹

Pourtant, ce paysage paisible ne constitue guère une feinte ni une contradiction par rapport à l'état d'excitation intérieure des personnages, mais une *condition* indispensable à l'ouverture totale. Seule l'image d'une terre lavée de l'homme peut procurer le sentiment de pureté et de liberté qui ouvre les cœurs: "Une décantation s'opère - dans le calme de la nuit chacun retrouve sa respiration normale, son souffle tempéré."⁵² Ainsi le temps de la nuit constitue-t-il à la fois un complément et un contraste nécessaire aux sentiments et au comportement des personnages, voire à la progression de l'action.

Le contraste entre l'apparence paisible du paysage et la force des (res)sentiments qui obsèdent les personnages se dévoile également à l'exemple d'Henri. Au cours de sa fuite nocturne, il

arrêta la voiture sur le bord de la route et se mit à marcher lentement, d'un air indécis, sur le bord de la falaise. Après la griserie de vitesse de ces dernières minutes, d'un pas mal assuré il lui semblait fouler un sol mou et spongieux. Les phares éteints, l'obscurité devenait presque complète. Au bas de la falaise, un sourd tonnerre, espacé de calmes, montait par intervalles de la mer invisible. Du côté de la terre, la lune éclairait obscurément des espaces paisibles, des champs nus, terrassés par la magie nocturne.

⁵¹*Ibid.*, p. 157.

⁵²*Ibid.*

Il s'assit sur le rebord de la falaise, et, les jambes pendantes, se mit à regarder vaguement vers le large. Une torpeur montait de ce gouffre, le fascinait. Les mains glacées agrippées au roc, les jambes molles, il sentait sa tête s'emplir de ténèbres tournoyantes, de rafales froides. Son cœur battait à coups inégaux. Il ferma les yeux. De longues minutes passèrent, dans un vertige, un délire, auquel il s'abandonnait, qu'il appelait.

Il rouvrit les yeux sous la vive clarté de la lune, dans la nuit maintenant complète. Une paix mystérieuse s'étendait sur la mer presque immobile. Du côté de la terre, très loin, un chien aboya, si rassurant, si calme. La brise de terre, très froide, commençait à souffler. Il s'ébroua brusquement et remit la voiture en marche.⁵³

À travers l'image du gouffre et du regard tourné vers la profondeur se traduit ce que vit Henri: son existence a chaviré, il affronte le vide, le néant. Ici, la nature reflète son état intérieur, de sorte que celui-ci semble s'extérioriser. En même temps, elle a une emprise forte sur l'intérieur d'Henri et calme sa première excitation, grâce au regard porté vers les lointains paisibles. Notamment la lune joue un rôle important dans ce contexte: ici, comme dans tous les textes narratifs de Gracq, elle assume la fonction que Bachelard lui attribue: "[...] la lune est «une influence» [...], une matière cosmique qui, à certaines heures, imprègne l'univers et lui donne une matérielle unité [...]"⁵⁴. La "matérielle unité" du paysage restituée par la lune constitue le contraste nécessaire par rapport à l'état d'âme du personnage d'Henri; celui-ci commence à sentir une "paix mystérieuse". La scène citée est particulièrement représentative des effets sensibles que la nature et la nuit produisent sur l'être gracquien. De surcroît, elle souligne, comme les autres scènes nocturnes chez Gracq, dans quelle mesure la sensibilité de l'être humain assume la fonction d'un 'baromètre' quand il s'agit de juger de l'importance de la nuit dans l'œuvre gracquienne. Dans *Un balcon en forêt*, cette fonction atteint encore une fois une valeur maximale: Grange, qui fait régulièrement ses rondes dans la forêt nocturne, devient ainsi un véritable 'centre de

⁵³*Ibid.*, p. 250-251.

⁵⁴Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 140.

ralliement' des signes émis par la nuit. Effectivement, son attention est tout d'abord conditionnée par la guerre; mais au fond, Grange est attentif à la nuit même, à la totalité de la nuit cosmique. Il est avide d'absorber tout ce que la nuit offre, par exemple dans le village abandonné qu'il visite avec Hervouët:

Avant de partir, ils se servirent un nouveau cognac sous le châtaignier. La nuit était venue, calme et très claire; au-dessus de leur tête, le châtaignier découpait dans le ciel un lourd nuage d'encre [...], mais à travers sa frange de feuilles et jusque dans ses déchirures, on voyait briller un fouillis d'étoiles; ils parlaient assez bas, paisiblement, avec des intervalles de silence; la solitude, le parfum de forêt, l'ombre veloutée du feuillage énorme, la royauté fantomatique de ce village mort donnaient à Grange une impression de luxe singulier. La terre s'ensauvageait, toute rajeunie d'un parfum d'herbe haute et de campement nocturne [...]; il se faisait un silence frais à l'oreille, où quelque chose dans l'homme était vengé et ragaillard: on eût dit que le ciel était plein d'étoiles neuves. [...] ils regardaient dans la perspective de la ruelle pleine de nuit bleue les toits qui commençaient à se mouiller de lune.⁵⁵

La perception de la nuit par Grange est totale - il sent qu'avec elle, "quelque chose dans l'homme" est "vengé et ragaillard", qu'elle touche à l'existence même. Le cas d'Allan, le protagoniste d'*Un beau ténébreux*, montre qu'on peut même aller plus loin en disant que la nuit exerce un pouvoir propre à bouleverser une existence humaine. En l'occurrence, c'est Allan qui se voit totalement sidéré par l'expérience de deux nuits: celle passée dans l'église, ainsi que la veillée funèbre. Ainsi Gregory écrit-il à propos de cette dernière: "[...] j'ai toujours su que cette confrontation enfantine, assidue, de toute une nuit avec le néant [...] devait être une date dans sa vie."⁵⁶

Déjà chez les romantiques allemands, il est frappant de voir dans quelle mesure la nuit touche aux fondements de l'existence humaine. Les *Hymnen an die Nacht* de Novalis constituent sans aucun doute la réalisation textuelle la plus intense du motif.

⁵⁵*Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 100.

⁵⁶*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 141.

En dépit des connotations chrétiennes évidentes, le motif de la nuit y est traité dans un cadre très vaste, embrassant aussi bien l'image mythique du chaos nocturne et l'érotisme de la nuit de nocces que la symbolique de la lumière, de l'obscurité et de la mort. Dans le chapitre VI.5, nous allons voir que Gracq s'inspire de tout un passage des *Hymnen an die Nacht*; il s'agit justement de celui qui parle des regrets provoqués par la fin de la nuit. En revanche, Gracq est moins proche de la nuit tieckienne, souvent liée à la peur, ou de la nuit de Kleist qui s'abat souvent sous forme d'aspects ténébreux dans le caractère de ses personnages⁵⁷. Chez E.T.A. Hoffmann, la nuit joue par exemple un rôle central dans les contes intitulés *Nachtstücke* (*Contes nocturnes*, 1817); avant lui, Jean Paul a introduit ce terme dans la littérature romantique, un terme provenant à l'origine du domaine de la peinture⁵⁸. Le *Nachtstück* littéraire de Hoffmann met en scène la nuit sous plusieurs aspects: souvent, l'action a lieu pendant la nuit; suivant la tradition picturale, l'action est plongée dans la lumière et sort ainsi de l'ombre. Ces aspects formels sont accompagnés d'une représentation des abîmes de l'âme humaine, des côtés nocturnes de la psyché:

Hoffmann hat den Titel *Nachtstücke* mit großen Bedacht gewählt. Denn "Nachtstücke" sind die von ihm unter diesem Titel versammelten Erzählungen in mehrfacher - thematischer wie formaler - Hinsicht. Die Nacht ist häufig Handlungszeit des Geschehens, etwa der alchemistischen Experimente im *Sandmann* oder des Mordes im *Majorat*. Immer wieder wird dabei [...] das erzählte Geschehen in bewußter Fortführung der bildkünstlerischen Tradition des Nachtstücks und der Hoffmann bestens bekannten Bühnenpraxis in hellster Beleuchtung aus dem umgebenden Dunkel hervorgehoben, und selbst noch die

⁵⁷ Ainsi Gracq écrit-il à propos des personnages de *Penthesilea*: "[...] par moments la démarche somnambulique, si typique chez Kleist, devenait chez eux très apparente: j'avais soudain l'impression qu'ils soufflaient les lumières, faisaient la nuit autour d'eux en plein midi." ("Le Printemps de Mars", *Préférences*, *ibid.*, p. 968.)

⁵⁸ «Nachtstück» war zunächst die Bezeichnung einer bildkünstlerischen Gattung mit betontem Hell-Dunkel-Kontrast, wobei das Licht sakralen, künstlichen oder nächtlich-natürlichen Ursprungs sein konnte. [...] Weite Verbreitung fand «Nachtstück» als literarischer Begriff durch Jean Paul, in dessen Werk die Romantiker ihn kennenlernten." ("Nachwort", E.T.A. Hoffmann, *Nachtstücke*, éd. Gerhard R. Kaiser, Stuttgart, Reclam, 1990, p. 396-397.) [D'abord, le terme 'Nachtstück' désignait un genre pictural, caractérisé par un contraste fort entre clair et obscur; la lumière pouvait être d'origine sacrée, artificielle ou nocturne/naturelle. En tant que terme littéraire, le *Nachtstück* s'est répandu grâce à Jean Paul, qui l'a fait connaître aux romantiques.]

Dominanz des Grauen, Schwarzen und Weißen im *Majorat* verdankt sich der nächtlichen Handlungszeit. Diese direkte, eindeutige Bedeutungsschicht - Nacht als Handlungszeit mit entsprechender Beleuchtung bzw. Farbe - verbindet sich mit einer figürlichen - metaphorischen oder metonymischen - Schicht des Bedeutens. Nacht steht in dieser Hinsicht [...] für das "nächtliche Reich" der "organischen Natur" [...] und speziell für das Abgründige im Menschen, das sich gegen die Präntention vollständiger rationaler Erhellung und sittlicher Vervollkommenung sperrt [...].⁵⁹

Vu ces caractéristiques du *Nachtstück*, il y a la possibilité de dresser un parallèle par rapport au "Roi Cophétua", ce qui constitue une autre mise en relation possible entre Gracq et la littérature romantique allemande. Par rapport à ce que nous avons vu auparavant, il s'agit d'un aspect complémentaire intéressant. Déjà, le récit de Gracq évoque lui-même le domaine de l'art pictural, présent sous forme des tableaux de Burne-Jones, *King Cophetua and the Beggar Maid*, et de Goya, *La mala noche*; ce dernier est de surcroît lié à un contraste très pertinent entre noir et blanc, renforcé par le fait que "le souvenir de la gravure de Goya" est mise en relation avec "la pénombre vacillante des bougies"⁶⁰. Le narrateur s'en souvient ainsi:

Sur le fond opaque, couleur de mine de plomb [...] on y voit deux femmes: une forme noire, une forme blanche. Que se passe-t-il sur cette lande perdue, au fond de cette nuit sans lune: sabbat - enlèvement - infanticide? Tout le côté clandestin, litigieux, du rendez-vous de nuit s'embusque dans les lourdes jupes ballonnées de voleuse d'enfants de la silhouette noire, dans son visage ombré, mongol et clos, aux lourdes paupières obliques. Mais la lumière de chaux vive

⁵⁹*Ibid.*, p. 398-399. [Hoffmann a choisi le titre *Nachtstücke* avec prudence. Les contes qu'il a rassemblés sous ce titre sont des '*Nachtstücke*' à plusieurs égards, aussi bien sur le plan thématique que formel. Souvent, la nuit est le temps de l'action, par exemple celui des expérimentations alchimiques dans *Le marchand de Sable* ou du meurtre dans le *Majorat*. Dans une prolongation consciente de la tradition picturale et des pratiques du théâtre, bien connues par Hoffmann, l'action est illuminée et ainsi mise en relief par rapport à l'obscurité qui l'entoure; même la dominance du gris, du noir et du blanc dans le *Majorat* est due au temps nocturne de l'action. Cette signification directe et claire (la nuit comme temps de l'action avec illumination et certaines couleurs) est liée à une signification au figuré (métaphorique ou métonymique). Sous cet aspect, la nuit représente 'l'univers nocturne' de la 'nature organique', et, en particulier, les abîmes humains qui se soustraient à la prétention d'une illumination complète, rationnelle, ainsi qu'à l'accomplissement moral.]

⁶⁰"Le Roi Cophétua", *La Presqu'île*, OC, t. II, p. 504.

qui découpe sur la nuit la silhouette blanche, le vent fou qui retrousse jusqu'aux reins le jupon clair sur des jambes parfaites, qui fait claquer le voile comme un drapeau et dessine en les encapuchonnant les contours d'une épaule, d'une tête charmante, sont tout entiers ceux du désir. Le visage enfoui, tourné du côté de la nuit, regarde quelque chose qu'on ne voit pas; la posture est celle indifféremment de l'effroi, de la fascination ou de la stupeur. Il y a l'anonymat sauvage du désir, il y a quelque tentation pire dans cette silhouette troussée et flagellée, où triomphe on ne sait quelle élégance *perdue*, dans ce vent brutal qui plaque le voile sur les yeux et la bouche et dénude les cuisses.⁶¹

Le contraste noir - blanc / obscur - clair existe ainsi sur deux niveaux différents du texte, dans la maison de Nueil et sur le tableau; la nuit, temps de la plus grande partie de l'action, est mise en abyme. De surcroît, la nuit du tableau avec les deux femmes fait appel au domaine du mystère qui, à son tour, envahira le premier plan du récit à travers la servante-maîtresse. Le souvenir du tableau éveille tout ce qui déterminera la suite des événements pour le narrateur: le dévoilement du corps féminin et l'acte érotique ("le vent fou qui retrousse jusqu'aux reins le jupon clair"), le désir, le caractère énigmatique de la femme, son visage constamment détourné et voilé par les cheveux (le "visage enfoui, tourné du côté de la nuit"). Même l'évocation d'un crime possible ("infanticide", "voleuse d'enfants") trouve son pendant: d'abord dans l'absence inexplicable de Nueil, peut-être due à sa mort, et ensuite dans l'acte érotique, faisant appel au plus intime, aux aspects nocturnes de l'être. Ce côté mystérieux du récit est accentué par la quasi absence de dialogues, abstraction faite des quelques phrases échangées entre le narrateur et la femme énigmatique. "Le Roi Cophétua" est donc significatif de cette relation étroite entre littérature et domaine pictural, intégré dans le texte même, qui pourrait déjà faire penser à un *Nachtstück*: le récit aborde un royaume nocturne où les abîmes humains s'ouvrent; le mystère de l'action correspond en quelque sorte au caractère énigmatique du tableau de Goya; comme la scène sur le tableau, l'action du récit est contrastée par des effets noir/blanc et le refus d'une

⁶¹*Ibid.*, p. 504-505.

illumination totale. L'action du récit, plus exactement l'attente du narrateur dans la maison de Nueil, reste largement plongée dans la nuit, tandis que les quelques moments de contact avec la servante-maîtresse se trouvent illuminés par la lumière des bougies. Étant donné tous ces éléments structurant la narration et le contenu du récit, on peut penser à une utilisation, une mise en scène romantique de la nuit, ressemblant à celle des *Nachtstücke* de Hoffmann.

Reste à mentionner le fait que Gracq ne se contente guère d'une simple imitation de la nuit romantique. Il va plus loin: il met en jeu le motif de la nuit en en faisant un sujet de dialogue. Ainsi Gérard demande-t-il: "«Aimez-vous la nuit, Christel?»"⁶², ce qui donne l'occasion à celle-ci de faire l'éloge de la nuit. Par moments, le lecteur a même l'impression d'entendre la voix personnelle de l'auteur:

"L'expérience que le commun des gens peut avoir de la nuit est d'une pauvreté incroyable. Aussi bien, puisqu'ils se sont résignés, sans doute par grande méfiance, à n'accepter aucun oracle de cette conseillère imprévue, préfèrent-ils ne faire accueil à ce qui pour eux, sans doute, offre une image anticipée de la tombe que dans cette chambre à coucher, meublée, fleurie, garnie, enrichie de *doubles* comme les hypogées d'Égypte qui déjà la préfigure."⁶³

Moyennant cette mise en abyme du motif de la nuit, Gracq plaide encore une fois la cause de la nuit romantique, tout en donnant un ton personnel à sa réception du motif. Non seulement il l'exploite au niveau du contenu et de la structure narratifs, mais aussi sur le plan poétique. En faisant de la nuit le temps principal de l'attente, Gracq restitue et accentue non seulement son caractère positif, mais il en fait en même temps un décor indispensable à la progression de l'action. Si l'espace poétique de la nuit n'exerçait pas son effet bouleversant sur les personnages, sa fonction structurale, qui se manifeste à travers les événements clé ayant lieu dans la nuit, serait insignifiante. D'ailleurs, Novalis plaint déjà de manière semblable la méconnaissance de la nuit par les 'gens

⁶²*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 158.

⁶³*Ibid.*, p. 159.

communs': "Heiliger Schlaf! - beglücke zu selten nicht der Nacht Geweihte in diesem irdischen Tagewerk. Nur die Toren verkennen dich und wissen von keinem Schläfe, als dem Schatten, den du in jener Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst."⁶⁴ Comme les romantiques - notamment Novalis -, Gracq donne ainsi une valeur prépondérante à un motif littéraire qui, depuis le romantisme, est devenu significatif d'un sentiment de vie tout à fait particulier.

2.2 Le rêve

Dans *L'Âme romantique et le rêve*, Albert Béguin a souligné l'importance du rêve pour les poètes du romantisme allemand, précédée par l'exploration de l'univers des rêves au dix-huitième siècle. Le rapprochement extrême entre les romantiques allemands et le rêve effectué par Béguin a largement marqué l'image du romantisme allemand en France, celle de Gracq et des surréalistes incluse. Concernant le motif du rêve, Gracq s'est essentiellement inspiré du romantisme allemand - d'abord à travers le livre de Béguin -, mais aussi du surréalisme⁶⁵ et de l'imagination de la matière de Bachelard (par exemple dans *L'Eau et les Rêves* et *La Poétique de la rêverie*) qui a également recours au romantismes allemand, français et anglais. Derrière ces sources diversifiées se cachent cependant deux conceptions littéraires du rêve: celle des romantiques allemands diffère ainsi du traitement surréaliste du rêve. Tout en se référant au livre d'Albert Béguin, Jean-Daniel Gollut constate ainsi au sujet du dix-neuvième siècle:

Aucune autre époque, en effet, n'aura autant usé de la référence onirique. *Leitmotiv* de la pensée allemande après l'Aufklärung, le rêve devient bientôt, dans la culture européenne, la pierre de touche des systèmes philosophiques et le

⁶⁴Novalis, *Hymnen an die Nacht, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., t. I, p. 133. [Saint Sommeil! Ne fais pas trop rarement plaisir à ceux qui sont voués à la nuit au cours de leur travail profane de tous les jours. Seuls les sots te méconnaissent et ne connaissent du sommeil que les ombres que tu jettes sur nous avec pitié, dans ce crépuscule de la nuit véritable.]

⁶⁵Voir Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 143.

thème favori des écrivains. Tout ce qui se pense ou s'écrit alors s'en réclame plus ou moins directement. [...]

[...] La vie onirique se voit donc conférer [...] une positivité absolue. Rêver, c'est rejoindre un monde supérieur, toucher l'infini.

Pareil enthousiasme, on le devine, s'applique moins à la réalité du vécu nocturne qu'à sa version sublimée par le mysticisme et la poésie.⁶⁶

Pour les écrivains romantiques, il y a deux façons de noter des rêves: d'un côté, dans le carnet ou le journal intime, de l'autre côté, dans l'œuvre poétique ou romanesque. Ils favorisent clairement la seconde version⁶⁷:

À l'aube du XIX^e siècle, l'homme se sait chargé d'un inconscient. Cette reconnaissance, le Romantisme témoigne à la fois de ce qu'elle entraîne de fascination et de premier souci conjuratoire. À peine investi de son statut psychologique, le rêve fait l'objet d'une promotion dans l'ordre métaphysique et poétique. Les inquiétantes étrangetés de l'expérience onirique, les écrivains romantiques se seront surtout entendus à en effectuer la *sublimation*.⁶⁸

En revanche, le vingtième siècle subit l'influence déterminante de la psychanalyse freudienne; désormais, l'aspect clinique du rêve devient de plus en plus dominant. Pour la littérature moderne, cela signifie une forte tendance vers la notation du rêve dans le carnet ou le journal intime, c'est-à-dire une inversion par rapport à la littérature romantique⁶⁹. Quant aux surréalistes, ils s'intéressent beaucoup aux thèses de Freud⁷⁰; leur intérêt pour le rêve, éveillé par la littérature romantique, est donc également soumis à la psychanalyse moderne:

⁶⁶Jean-Daniel Gollut, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993, p. 28-29.

⁶⁷Voir *ibid.*, p. 33.

⁶⁸*Ibid.*, p. 31.

⁶⁹Voir *ibid.*, p. 34-35.

⁷⁰«Dans le numéro de mars 1922 de *Littérature*, Breton publia son interview du professeur Freud [...]. En ce numéro de *Littérature*, où il évoque sa rencontre avec Freud, Breton publia aussi trois "sténographies de rêves" donnant ainsi à ses amis l'exemple d'une activité qui leur allait devenir coutumière.» Se trouve en effet dès lors lancée une pratique dont on aura de nombreux témoignages, après *Littérature*, dans presque toutes les livraisons de *La Révolution surréaliste* et dans bon nombre d'ouvrages issus plus ou moins directement du Mouvement." (*Ibid.*, p. 35.)

Le 'modèle' constitué par les rêves "sténographiés" de Breton, conçu lui-même en référence à l'objectivité clinique et à l'authenticité réclamées par l'investigation psychanalytique, a sans doute déterminé, non seulement à l'intérieur du groupe surréaliste, mais pour toute une génération d'écrivains marquée [...] par l'avant-garde des années vingt, une forme d'inscription du vécu nocturne sensiblement différente de celle que l'institution littéraire avait cru devoir entretenir jusque-là. L'écrivain romantique notait ses rêves pour lui et pour quelques proches, composait en revanche à des fins littéraires des récits de rêves poétiquement élaborés. Avec l'esthétique surréaliste, ce partage tombe. On affecte [...] de publier des comptes-rendus sans aménagement de contenu ou d'expression, des documents aussi fidèles que possible à la réalité de l'expérience. L'emploi dûment signalé de "sténographie" [...] voulait sans doute montrer sans équivoque le parti choisi, et à suivre.⁷¹

En ce qui concerne Gracq, il faut également prendre en considération ces deux images du rêve, ainsi que la lecture de textes surréalistes, voire d'auteurs modernes tels Leiris, Caillois, Valéry, Michaux, etc.⁷² Mais en même temps, il faut souligner le fait que Gracq ne s'intéresse guère à Freud: "Je ne suis pas beaucoup concerné comme écrivain par Freud; la psychologie ne tient pas une place éminente dans mes livres."⁷³ Par conséquent, s'il y a notation de rêves dans l'œuvre de Gracq, celle-ci est avant tout déterminée par l'intérêt littéraire, un intérêt qui tend plutôt vers la sublimation poétique du rêve favorisée par les écrivains romantiques qu'à la sténographie de rêves surréaliste. Néanmoins, les surréalistes découvrent, eux aussi, la valeur poétique du rêve, le merveilleux qu'il contient⁷⁴. Quant à Gracq, il a noté quelques rêves oniriques

⁷¹*Ibid.*, p. 36.

⁷²Voir les auteurs nommés par Jean-Daniel Gollut (*ibid.*, p. 35).

⁷³*Entretien avec Jean Carrière*, OC, t. II, p. 1266.

⁷⁴"[...] si l'importance qui lui était accordée en tant que témoignage sur l'exercice de la pensée non dirigée répondait au statut que la psychanalyse elle-même avait revendiqué pour lui, c'est bien à Breton et à ses amis que le rêve noté doit d'avoir été élu comme objet de valeur *poétique*. Publiés dans les revues du Mouvement, bientôt muni de *titres* par lesquels s'affirmait leur nouvel état, les récits de rêves se sont vus considérer avant tout pour la beauté et la charge de «merveilleux» qu'on y trouvait. L'équivalence (récit de) rêve-poésie fut d'ailleurs si bien instituée que lorsque, de son côté, Eluard s'avisait de réintroduire une distinction entre ses poèmes littérairement élaborés, les produits de l'automatisme verbal et ses notations de rêves, cette position fut jugée fondamentalement contraire à l'orthodoxie surréaliste." (Gollut, *op. cit.*, p. 188.)

dans ces carnets⁷⁵; mais déjà, la forme littéraire du journal intime ne joue qu'un rôle inférieur dans son œuvre, par exemple à l'intérieur d'*Un beau ténébreux* (le journal de Gérard); Gracq lui-même n'a jamais publié de journal intime. Dans l'œuvre de Gracq, le rêve trouve ainsi sa place essentielle dans les récits narratifs, sous forme poétique.

Les inspirations concernant le récit de rêve chez Gracq sont donc variées - cependant, le romantisme allemand reste sans doute encore une fois l'une des sources principales, car il réalise au mieux la création d'un univers narratif propice au rêve, ce que Béguin souligne dans *L'Âme romantique et le rêve*. Néanmoins, les surréalistes, eux aussi, utilisent le rêve principalement pour s'opposer à la raison: "Le surréalisme n'a pu prendre les rêves pour guides que parce qu'il a toujours tenu, sans le dire, la mémoire en haute suspicion: obstacle à la disponibilité totale de l'être, dont il souhaitait qu'à chaque instant, il pût se laisser ouvrir jusqu'au fond [...]"⁷⁶ Le rêve est perçu tel un moyen de libération, telle l'expression de la "disponibilité totale de l'être". Chez Gracq, cette disponibilité et la fonction conseillère des rêves sont réalisées, aussi - ainsi que chez les romantiques allemands. Le rêve s'intègre totalement dans l'univers gracquien et dans la vie des personnages: il en *fait partie* au lieu de s'y opposer. Il appartient tout naturellement à l'existence humaine; par conséquent, il est véritablement *vécu* et non pas utilisé comme moyen de fuite hors de la réalité. Les différents niveaux du conscient et de l'inconscient s'insèrent ainsi comme une évidence dans le texte, ils coexistent sans s'exclure mutuellement. La constatation de Bachelard qu'"il faut comprendre que le rêve est une force de la nature"⁷⁷ se confirme ainsi dans les récits de Gracq. Le seul fait que les protagonistes de Gracq manifestent un penchant naturel pour le rêve correspond à cette idée: ainsi Aldo s'attribue-t-il "des dispositions assez naturellement rêveuses"⁷⁸, et en cela, il ressemble aux autres personnages gracquiens, par exemple à Henri, "le lunaire, le rêveur, l'erratique"⁷⁹. Déjà dans *Heinrich von*

⁷⁵Voir l'exemple du "Rêve littéraire" dans *Lettrines*, OC, t. II, p. 211.

⁷⁶*En lisant en écrivant*, *ibid.*, p. 729.

⁷⁷Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 155.

⁷⁸*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 555.

⁷⁹Boie, "Notice" d'*Un beau ténébreux*, *ibid.*, p. 1168.

Ofterdingen la disposition rêveuse du protagoniste, déterminant 'l'ouverture' du roman de Novalis, se révèle à travers les avertissements des parents, par exemple quand la mère dit: "«Lieber Heinrich, [...] du hast dich gewiß auf den Rücken gelegt, oder beim Abendsegen fremde Gedanken gehabt. Du siehst auch noch ganz wunderlich aus. Iß und trink, daß du munter wirst.»" Et le père ajoute: "«Träume sind Schäume [...], und du tust wohl, wenn du dein Gemüt von desgleichen unnützen und schädlichen Betrachtungen abwendest.»"⁸⁰

Le penchant naturel des protagonistes gracquiens pour le rêve est favorisé par le caractère de leur univers qui semble lui-même rêver et, libre de fixations temporelles et historiques⁸¹, leur offre les conditions idéales pour une existence rêveuse, une vie cosmique sans contraintes. Tous les protagonistes des Gracq sont sensibles par rapport à l'atmosphère 'rêveuse' de l'univers qui les entoure. Du premier récit au dernier, la rêverie de l'univers reste perceptible; Albert, dans *Au château d'Argol*, sent ainsi "l'atmosphère de rêve"⁸² qui entoure la chapelle des abîmes, tandis que Grange perçoit dans la forêt nocturne "la sueur confuse des rêves, à l'heure où les vapeurs sortaient des bois comme des esprits"⁸³. Dans toutes les narrations de Gracq, il y a des exemples semblables; le point de vue fantastique inhérent au rêve est ainsi constamment présent, et cela de manière sous-jacente. Dans les quelques récits de rêves du sommeil que l'on trouve chez Gracq, ce fantastique s'impose complètement.

Toutefois, il faut préciser que le rêve gracquien correspond en premier lieu au rêve éveillé⁸⁴, tandis que le rêve réel lié au sommeil, c'est-à-dire le rêve onirique, joue un rôle moins important dans ses œuvres:

⁸⁰Novalis, *Heinrich von Ofterdingen, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., t. I, p. 198. ["- Cher Heinrich, dit la mère, sûrement tu t'es couché sur le dos ou tu as encore eu des pensées bizarres pendant la prière du soir. Quelle mine te voilà! Allons, bois et mange, cela ira mieux."] ["- Tout songe est mensonge [...]. [...] Mais toi, tu feras bien de te détourner de ces interprétations oiseuses et malsaines." (*Heinrich von Ofterdingen*, traduction par Yves Delétang-Tardif, *Romantiques allemands*, éd. cit., t. I, p. 386.)]

⁸¹Encore une fois à l'exception d'*Un balcon en forêt* et de "La Presqu'île".

⁸²*Au château d'Argol*, OC, t. I, p. 54.

⁸³*Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 53.

⁸⁴La notion du rêve éveillé chez Gracq est aussi bien fondée sur le surréalisme que sur le romantisme allemand: "Wie der nächtliche Traum ist der «rêve éveillé» auch prognostisches Zeichen oder Warnung und Mahnung. Damit bewegt sich Gracq also durchaus auf vom Surrealismus neu eröffneten Pfaden.

- Il me semble que le rêve - le rêve de la nuit - ne tient pas dans mes romans une place très grande. Je trouve d'ailleurs que "le rêve" est une notion d'un emploi beaucoup trop élastique. Chacun se rend compte qu'il existe deux types de rêve, aussi radicalement différents de nature que le seraient par exemple un fait divers relaté dans le journal et un sonnet de Mallarmé qu'on réunirait sous le nom de "littérature". Il y a le rêve banal, courant, qui n'est le plus souvent qu'un centon décousu et plat des événements de la journée, et ce que j'appelle le rêve oraculaire, parce qu'il projette comme une ombre portée sur les heures à venir - insolite, totalement original, d'une unité évidente, et comparable à l'œuvre d'art en cela aussi qu'il nous laisse changés pour des heures, exceptionnellement des journées. Celui-là, c'est le seul qui vaille qu'on en fasse usage, malheureusement, comme pour tous les rêves, le détail s'en volatilise très vite.⁸⁵

Dans les récits de Gracq, le "rêve oraculaire" se présente de préférence sous forme du rêve éveillé; celui-ci peut surgir à n'importe quel moment de la journée ou de la nuit⁸⁶ - la libération de l'âme qu'il implique est donc possible à tout instant. Les protagonistes de Gracq s'y abandonnent de préférence pendant la nuit, dans des endroits favorables au rêve éveillé. Moyennant sa fonction prophétique, le rêve influence le comportement des personnages; c'est pourquoi il remplit, par rapport au déroulement de l'action romanesque, également une fonction structurale. L'exemple du rêve éveillé fait par Albert juste avant la découverte du corps outragé de Heide est très significatif à cet égard:

Die Schaffung eines «fil conducteur» zwischen dem Zustand des Wachens und des Träumens, die sich Breton als eines der Ziele für den Surrealismus überhaupt gesetzt hat, seine Definition von Wachsein und Traum als «vases communicants», sein Versuch einer oniristischen Rekonstruktion der Welt, all das wird von Gracq wiederaufgenommen, und zwar als in jedem Moment erlebte Realität." (Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 142.) [Tout comme le rêve nocturne, le "rêve éveillé" est un signe pronostique ou un avertissement. Ici, Gracq se trouve sur des sentiers frayés par le surréalisme. La création d'un "fil conducteur" entre l'état de veille et de rêve, l'un des objectifs principaux du surréalisme pour Breton, sa définition de l'état de veille et de rêve comme "vases communicants", sa tentative d'une reconstruction onirique du monde, tout cela est repris par Gracq, et cela comme réalité vécue à tout moment.] En outre, la notion du dormeur éveillé apparaît également dans *Le paysan de Paris* d'Aragon.

⁸⁵Entretien avec Jean Roudaut, OC, t. II, p. 1222-1223.

⁸⁶Dans "Les Yeux bien ouverts", Gracq souligne pourtant que les "heures privilégiées" de la rêverie "se placent surtout en automne" (*Préférences*, OC, t. I, p. 845).

Peu à peu Albert glissa dans une profonde rêverie où l'éclair de cet acier hostile [le fusil d'Herminien brillant comme une épée], au milieu de méditations fatigantes et ambiguës, parut revenir à de longues reprises comme sur la rétine la trace d'une tache lumineuse trop intense, et s'imposer à la fin comme un motif dominant et lié toujours, au milieu de représentations vagues et distinctes, à la sensation indéfinissable et pourtant prochaine d'un *danger*. Et, sous ce rappel obsédant, il lui parut qu'un travail obscur commençât à se faire au fond de sa mémoire, sans que son esprit, prostré et entièrement inactif, y apportât encore le moindre concours. [...]

Longtemps se prolongèrent ces efforts épuisants, et lorsque les yeux d'Albert, jusque-là comme tournés vers le dedans par l'effet d'une réflexion intense, se reportèrent à nouveau sur le paysage et s'y reposèrent un instant, il fut pénétré d'un insupportable sentiment de *solitude*. Au sortir de cette quête à travers les fantômes douteux du passé, égalant par sa puissance de distraction celle même du sommeil, il lui parut soudain que depuis de longues et mortelles heures, Heide et Herminien eussent maintenant quitté le château, et cette brusque lacune de sa conscience lui semblait communiquer à ce temps laissé, perdu en arrière, une valeur inégalable.⁸⁷

La rêverie d'Albert est tout d'abord déclenchée par la perception visuelle d'un objet insolite⁸⁸; à la différence du rêve fait pendant le sommeil, les sensations physiques restent plus clairement présentes au cours du rêve éveillé. L'état de rêverie rend Albert sensible au pressentiment du crime qu'il va découvrir - le rêve éveillé remplit ainsi sa fonction oraculaire. Le fait que la conscience d'Albert s'eclipse, ainsi que le sentiment du temps, prouve qu'il s'agit non seulement d'une réflexion, mais d'un rêve éveillé, aussi puissant qu'un rêve onirique. Les yeux d'Albert sont ainsi "tournés vers le dedans" et ne se tournent que par instants vers l'extérieur. Au sortir de la rêverie, la fonction prophétique de celle-ci commence à agir pleinement, elle chasse Albert hors du château dans la forêt, vers le lieu du crime. De manière instinctive, sans que son

⁸⁷Au château d'Argol, *ibid.*, p. 61-62.

⁸⁸Ceci se répète dans d'autres récits de Gracq, par exemple dans *Le Rivage des Syrtes* quand la rêverie d'Aldo dans la chambre des cartes est liée à la bannière de Saint-Jude et à la carte des Syrtes (*Le Rivage des Syrtes*, *ibid.*, p. 576-578).

esprit conscient y ait contribué, Albert est mené vers une quête à travers le passé qui éveille en lui l'attention aux signes annonciateurs de l'avenir immédiat.

Sans doute le rêve éveillé constitue-t-il la variante la plus importante du rêve dans les textes narratifs de Gracq. Néanmoins, il utilise également le rêve réel, lié au sommeil, mais il l'emploie différemment:

Il m'est arrivé d'utiliser dans mes romans, à deux ou trois reprises, des rêves réels - ou du moins le souvenir, sans doute en partie recomposé, que j'en gardais. C'est une insertion qui n'est pas aisée, si l'on admet que la fiction exige une certaine unité, et que le souvenir du rêve signifie toujours, dans la vie, le surgissement du *tout autre*. C'est pourquoi ces rêves sont toujours, dans mes livres, donnés comme effectivement rêvés par les personnages, et non fondus, incorporés, dans le déroulement normal du récit.⁸⁹

Dans ces rêves réels, l'éclipse de la conscience par l'inconscient est totale. Tandis que les rêves éveillés restent immédiatement liés à l'action romanesque, "le surgissement du *tout autre*" dans les rêves réels leur donne un caractère complètement énigmatique. C'est pourquoi ils sont détachés de l'unité de l'action romanesque: le pouvoir de l'inconscient qui se manifeste à travers eux trouble aussi bien le personnage du rêveur que le lecteur. Pourtant, ces rêves ne sont ni marginaux ni hors de l'action, mais remplissent justement la fonction du rêve si fascinant pour les romantiques: faire surgir ce qui se cache dans les abîmes de la vie intérieure. Ainsi *Au château d'Argol*, *Un beau ténébreux* et *Un balcon en forêt* contiennent-ils des récits de rêve très significatifs au sens où ils révèlent les désirs et les angoisses les plus secrètes des personnages, des fantaisies aussi violentes qu'elles ne peuvent être que refoulées dans la vie consciente. Ainsi la "fantasmagorie de rêve" doit-elle "figurer les pulsions et les angoisses du personnage en proie dans la vie éveillée à un désir coupable ou destructeur, et il est facile de reconnaître ainsi la corrélation profonde qui existe entre le contenu onirique et l'expérience vécue" - il y a donc "une *transposition*" de la réalité

⁸⁹Entretien avec Jean Roudaut, OC, t. II, p. 1223.

vécue "dans un *monde de représentation différent*"⁹⁰. Prenons d'abord les rêves d'Albert et de Grange, imprégnés d'images violentes et cruelles. Albert rêve devant la porte de la chambre d'Herminien blessé:

Harassé de fatigue, il s'étendit enfin devant cette porte condamnée, et de funèbres images le visitèrent. Son rêve parut s'orienter très vite vers l'époque lointaine où, en compagnie d'Herminien, au milieu des nuits calmes d'été, de suggestives promenades l'entraînaient à travers Paris endormi [...] et les conduisaient toujours [...] vers les abords alors très mystérieusement solitaires du jardin du Luxembourg [...]. Cependant, du grésillement obsédant des lampes à arc paraissait depuis peu d'instant se différencier [...] un bruit égal [...] qui se révéla bientôt être [...] le murmure unanime d'une foule agenouillée et invisible et priant à même la rue dans la ferveur du plus délirant abandon. [...] Alors, en même temps, ils *surent* et comprirent tous les deux, et sans se regarder, qu'ils savaient. C'était pour l'âme d'Herminien, d'Herminien *condamné à mort*, que priait cette foule [...]. À quelques pas de là, ils pénétrèrent sous le porche d'une maison ténébreuse. [...] Des juges siégeaient là sur une estrade basse et longue [...]. [...] à travers l'horizon curieusement découpé que constituait pour lui un amas de dos et de silhouettes tendues à contre-jour, Albert put alors examiner l'instrument scabreux du supplice, qui paraissait consister en deux longues barres de bois *se mouvant librement* dans l'espace [...]. Alors Herminien prit place sur l'estrade [...] et devint en un instant le centre vivant de l'attention de la salle. [...] dans un mouvement soudain apaisé [...], alors pour la première fois les barres semblaient tendre à devenir *parallèles* et [...] *le cou d'Herminien* était maintenant pris entre elles [...]. [...] Au milieu du silence tendu éclata le bruit inconfondable des cartilages craquant sous une pression déjà impossible à supporter. [...] sur le visage jusque-là impassible d'Herminien [...] une première ride indéfinissable au coin des lèvres parut alors le signe d'une atroce et foudroyante altération de ses traits - et au seuil même de la folie une main pieuse détourna la tête d'Albert, et il reconnut alors à ses côtés - et prit conscience de sa présence au fait que seule elle détournait la tête en même temps que lui - Heide.⁹¹

⁹⁰Gollut, *op. cit.*, p. 91.

⁹¹Au *château d'Argol*, OC, t. I, p. 78-80.

Le rêve d'Albert met une lumière très particulière sur sa relation avec Herminien: le "*tout autre*" qu'il fait surgir, c'est la mort qui enlèvera à Albert son ami fraternel, son "*âme damnée*"⁹², son double. Il s'agit d'une mort violente qui annonce la fin du récit; en même temps, le jugement d'Herminien, le supplice et la présence de Heide à la fin du rêve se fondent sur les événements antérieurs de l'action: Herminien semble être puni pour son crime. Le rêve d'Albert a ainsi une fonction de rétrospective et d'anticipation à la fois, il focalise les éléments principaux du récit. L'atmosphère du rêve est lugubre, d'un côté à cause des données extérieures, notamment les voix bourdonnantes, provenant de trois sources différentes⁹³, et l'éclairage; de l'autre côté, c'est la puissance de l'irrationnel, l'impossibilité de reconnaître la cause des événements qui suggère la présence d'un pouvoir supérieur, indécélable. La façon ordonnée et sobre dont le rêve est raconté, ainsi que la suite logique des événements s'oppose à l'impuissance d'expliquer ce qui se passe; cette opposition indissoluble augmente le malaise et du rêveur et du lecteur. En cela, le récit du rêve d'Albert fait penser aux nouvelles de Poe, mais aussi à l'œuvre de Kafka, par exemple à la nouvelle *In der Strafkolonie*. Comme il s'agit d'un rêve très élaboré, raconté sur un niveau de réflexion élevée - indiqué par les mots en italiques -, on peut mettre en doute son 'authenticité': le rêve d'Albert contient ainsi des éléments d'un récit provenant d'un narrateur omniscient qui en font un récit construit afin de remplir une certaine fonction stratégique dans le texte - un élément textuel destiné à créer une cohérence. De l'autre côté, des éléments étranges et contradictoires sont admis - ce qui est typique du rêve.

Le rêve de Grange est en parenté avec celui d'Albert en ce qu'il a également un aspect de cruauté. En même temps, il s'en distingue par l'impression de volupté qu'il communique:

⁹²*Ibid.*, p. 94-95.

⁹³Voir le texte intégral.

La veille de son départ, il [Grange] fit [...] un rêve voluptueux d'une espèce singulière. Il était pendu, à une potence ou à une branche élevée, en tout cas à une grande hauteur - il faisait soleil - et cette posture, au moins inconfortable, ne semblait pas entraîner d'inconvénient immédiat, puisqu'il considérait avec un particulier plaisir le paysage illuminé [...]. Mais le centre de la joie sensuelle qui l'habitait était bien plus proche. Au-dessous de lui - si court que ses pieds nus par moments effleuraient presque les cheveux blonds - Mona était pendue elle-même par le cou à une corde mince qui lui serrait les chevilles. Le vent les balançait tous deux très lentement dans l'air frais et agréable, et par la corde qui étranglait Mona, surtout quand elle était secouée de légères convulsions qui lui soulevaient les épaules, il lui venait, à ses chevilles serrées et aussi au cou où la corde le serrait à mesure, une communication si exquise de son *poids* vivant et nu qui l'étirait, qui le traversait et qui le comblait, qu'il éprouvait une volupté jamais ressentie et que l'exercice périlleux s'acheva dans l'indécence finale qu'on attribue aux pendus.⁹⁴

Tout comme le rêve d'Albert reflète l'atmosphère d'*Au château d'Argol* - déterminée par l'ambiguïté de la relation Albert-Herminien -, le rêve de Grange est d'une certaine manière significatif de son existence guerrière: la joie sensuelle, soit avec Mona, soit au sein de la nature, mais constamment dans un état de proximité de la mort et par là toujours à la limite de la perversion. De même, ce rêve 'résume' la liaison amoureuse avec Mona: le caractère sexuel, violent par moments, et la fin, représentée par la mort rêvée. Comme le rêve d'Albert, ce rêve peut être perçu tel un concentré du récit dans lequel il figure et tel un élément de cohérence, même si les deux rêves semblent contrecarrer l'action romanesque par le surgissement du "*tout autre*" qu'ils représentent. La façon dont les rêves sont racontés contribue à cette impression: la narration se soumet à ce que Jean-Daniel Gollut appelle "*une autre logique*, s'il est encore permis d'employer ce mot pour désigner un fonctionnement de la pensée qui ne respecte pas le *principe de non-contradiction*"⁹⁵. Comme le récit du rêve d'Albert,

⁹⁴*Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 79.

⁹⁵Gollut, *op. cit.*, p. 106. Dans le cas de Gracq, cette "*autre logique*" consiste par exemple en le fait que le pendu regarde "avec un particulier plaisir le paysage illuminé", mais non pas en "une manifestation flagrante d'*inconséquence* dans le cours des événements racontés" (*ibid.*, p. 108).

celui de Grange frappe ainsi par la description méticuleuse des données 'techniques' qui sont à l'origine du sentiment voluptueux - dans les deux rêves, le macabre devient une source de plaisir; la description des 'données techniques' éveille cependant l'impression d'une perversion, mais celle-ci cause justement le plaisir de Grange. Le rêve est raconté comme un événement vécu, non pas comme un souvenir flou superposé par la sensation érotique. Ainsi Grange se sent-il réellement épuisé par son rêve; pourtant, il s'agit d'un événement positif pour lui, quoique perturbant: "Toute la matinée qui suivit cette trouvaille bizarre du rêve le laissa flotter dans une espèce de chaleur épuisante, dévorée. Et c'était quand même, se disait-il, un étrange, un poignant rêve d'amour, d'une intimité vraiment bouleversante."⁹⁶ Sans doute ce sentiment positif est-il également lié à l'idée surréaliste de la trouvaille.

Dans *Un beau ténébreux* se trouvent deux récits de rêve onirique; tous les deux sont faits par Henri, un personnage apparemment secondaire. Cependant, Henri est un grand rêveur; il se sent occupé par ses rêves, d'autant plus qu'il fait des rêves qui se répètent. Il en parle à Gérard:

"N'avez-vous point jamais remarqué, me demanda Henri à brûle-pourpoint, à certaines périodes de notre vie, que des rêves *revenaient* - à peine déformés - tous liés par un détail significatif, une ressemblance de portraits de famille?

- Je rêve peu et je n'ai guère de chances de pouvoir observer de pareilles séries. Mais je crois en effet que cela arrive à presque tout le monde. Plus jeune, cela m'est arrivé.

- Sans doute je rajeunis. Depuis une quinzaine le même rêve m'est revenu, vraiment le même, à plusieurs reprises. Un de ces rêves rares, composés, insistants, comme ordonnés autour d'une dominante, dont l'impression se prolonge bien au-delà du réveil jusque tard dans la journée. Avec quelque chose d'avertisseur - je n'oserais dire de significatif - quelque chose qui tout à fait inexplicablement me *concerne*."⁹⁷

⁹⁶*Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 79-80.

⁹⁷*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 171.

Gérard, lui, est ici soumis à une illusion: celle de ne pas rêver. En vérité, il oublie ses rêves, car tout le monde rêve: "L'oubli du rêve, qui n'en fait l'expérience? [...] celui qui affirme ne jamais rêver [...] n'est, en fin de compte, que l'amnésiaque de ses songes [...]"⁹⁸ Henri, à son tour, est tellement ému par ses rêves qu'il éprouve le besoin d'en faire part à Gérard: "[...] une forte incitation à communiquer le rêve tient sûrement à l'embarras, voire à la sourde inquiétude que l'éveillé peut éprouver face à l'énigme constituée par le produit de la remémoration."⁹⁹ S'y ajoute le fait que le rêve se soustrait à la verbalisation, car celle-ci "dénature inmanquablement l'image onirique"¹⁰⁰. Le rêve revenant d'Henri qui le concerne "inexplicablement" est un rêve de paysages et d'une civilisation au fond d'un abîme¹⁰¹, un rêve qui fait penser à celui qui se trouve tout au début du roman *Heinrich von Ofterdingen* - d'ailleurs, les rêveurs portent le même nom (Henri/Heinrich). Le rêve d'Henri exprime une vision cosmique, étayée par le fait que le rêveur se trouve sur "une altitude infinie"¹⁰², un lieu élevé. Pour ce rêve, Gracq emploie des éléments qui caractérisent déjà le rêve de Heinrich - notamment l'impression du lointain, due au paysage qui s'étend, et le regard bouleversant sur l'inconnu:

"Je suis sur un haut plateau, une immense surface qui s'étend à perte de vue, avec des herbes hautes, vertes, d'un vert profond, onduleuses comme la mer, et dont les houles uniformes par grandes nappes vont se perdre vers la ligne d'horizon. Au-dessus, un ciel d'un bleu splendide, avec un grand arroi de cumulus [...] qui vont se perdre avec les houles des herbes vers un lointain d'une distance infinie. Le mouvement des nuages dessine dans le ciel un grand angle dont ce point constitue le sommet, et, comme par l'effet d'une réflexion parfaite, comme dans un miroir d'eau, la fuite moirée des vagues d'herbe s'en va selon un angle immense confluer vers le même point mystérieux. [...]"

Tout près de moi, sur ma gauche, à l'opposé du point de fuite, le plateau s'arrête net, tranché par une falaise effrayante. [...] L'éloignement prodigieux

⁹⁸Gollut, *op. cit.*, p. 167.

⁹⁹*Ibid.*, p. 190.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 175.

¹⁰¹*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 171-173.

¹⁰²*Ibid.*, p. 172.

donne au fond de l'abîme la lumière bleuâtre des lointains de vallées des grands fleuves à l'approche du soir. Tout au fond [...] s'étend le paysage familier des hommes, un fouillis d'arbres, de sentiers capricieux, des maisons avec leurs jardins, si minuscules, des rivières, les approches d'une grande ville avec les douces fumées de ses faubourgs."¹⁰³

Le rêve de Heinrich est également déterminé par le regard sur un paysage lointain, par la rencontre de civilisations inconnues, par la perception de couleurs intenses (bleu, vert) et l'élément de l'eau¹⁰⁴. Outre ces éléments, le système de réflexion ("comme dans un miroir d'eau") que Gracq esquisse fait penser au système de reflets par lequel le roman de Novalis se caractérise. La vision cosmique du monde par laquelle le rêve romantique se caractérise, l'état d'"être béni" accordé au rêveur réapparaissent ainsi dans les récits de Gracq.

En ce qui concerne ce premier rêve d'Henri, la menace qu'il en ressent est moins perceptible pour le lecteur que celle qui semble émaner du second rêve. Comme

¹⁰³ *Ibid.*, p. 171-173.

¹⁰⁴ "Der Jüngling verlor sich allmählich in süßen Phantasien und entschlummerte. Da träumte ihm [...] von unabsehblichen Fernen, und wilden, unbekannten Gegenden. Er wanderte über Meere mit unbegreiflicher Leichtigkeit; wunderliche Tiere sah er; er lebte mit mannigfaltigen Menschen [...]. Alle Empfindungen stiegen bis zu einer niegekannten Höhe in ihm. Er durchlebte ein unendlich buntes Leben [...]. Endlich gegen Morgen [...] wurde es stiller in seiner Seele [...]. Es kam ihm vor, als ginge er in einem dunkeln Wald allein. Nur selten schimmerte der Tag durch das grüne Netz. [...] Endlich gelangte er zu einer kleinen Wiese, die am Hange des Berges lag. Hinter der Wiese erhob sich eine hohe Klippe, an deren Fuß er eine Öffnung erblickte, die der Anfang eines in den Felsen gehauenen Ganges zu sein schien. Der Gang führte in gemächlich ein Zeitlang eben fort, bis zu einer großen Weitung, aus der ihm schon von fern ein helles Licht entgegen glänzte. [...] Er näherte sich dem Becken, das mit unendlichen Farben wogte und zitterte. Die Wände der Höhle waren mit dieser Flüssigkeit überzogen, die nicht heiß, sondern kühl war, und an den Wänden nur ein mattes, bläuliches Licht von sich warf. [...] Ein unwiderstehliches Verlangen ergriff ihn, sich zu baden [...]. [...] Berauscht von Entzücken und doch jedes Eindrucks bewußt, schwamm er [...] dem leuchtenden Strome nach [...]." (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., t. I, p. 196-197.) [Peu à peu, le jeune homme se perdait dans des fantaisies douces et s'endormait. Il rêvait alors de lointains infinis, et de paysages sauvages et inconnus. Il traversait des océans avec une légèreté incompréhensible; il voyait des animaux étranges; il vivait avec des hommes très divers. Tous les sentiments montaient en lui à un degré inconnu jusqu'alors. Il vivait une vie infiniment variée. Enfin, vers le matin, son âme se calmait. Il avait l'impression de se promener seul dans une forêt sombre. Le jour ne transparaissait que rarement à travers le réseau vert. Finalement, il arrivait auprès d'une petite prairie, située sur la pente de la montagne. Derrière la prairie s'élevait une grande falaise; tout en bas, il voyait une entrée qui semblait être le point de départ d'un couloir creusé dans la roche. Pour quelque temps, le couloir le conduisait lentement, jusqu'à un grand creux duquel émanait une lumière claire. Il s'approchait du bassin qui tremblait et déferlait en couleurs innombrables. Les parois de l'antre étaient couverts de ce liquide qui n'était pas chaud, mais frais, et duquel émanait une lumière terne et bleuâtre. Il éprouvait le désir irrésistible de se baigner. Enivré d'enchantement et pourtant conscient de chaque impression, il nageait avec le courant luisant.]

les rêves d'Albert et de Grange, ce rêve raconte une véritable scène, contenant une suite logique d'événements. Il s'agit d'un scénario apocalyptique autour d'un château sombre et triste:

Il se trouvait au milieu d'une armée en guerre dans un très ancien château perdu parmi les forêts tristes de la Baltique. Une vieille construction grise et noble [...], toute verdie d'humidité. [...] Cependant, autour de cette sombre bâtisse, le grouillement d'ordinaire si bruyant d'une armée en campagne avait tendu à prendre depuis quelques jours un caractère spécialement silencieux et monotone - sur la boue grisâtre des chemins, [...] les roues glissaient lentes [...] comme des charrettes fantômes, et de jour en jour, sur les plans [...] les visages se penchaient plus amaigris, plus vidés de tout espoir. Par les échappées incertaines des sentiers des bois [...] filtraient sans cesse les *mauvaises nouvelles* [...]. Enfin la présence de l'ennemi, souple et silencieuse comme une pieuvre, fut sensible à tous [...], et, la moindre perspective de fuite avec l'encerclement imminent se trouvant maintenant interdite, chacun se prépara dans le plus calme désespoir à la lutte suprême. [...]

C'est par une après-midi voilée [...] qu'arriva l'*ordre*. Un instant [...] les deux cents fenêtres de l'immense bâtisse [...] apparurent garnies, combles à craquer [...] de casques terreux, de visages blêmes et implacables, de poings crispés déjà comme dans la mort [...] - puis tous à la fois les volets [...] claquèrent, et, doublés de toile noire [...], communiquèrent [...] l'air de claustrophobie lugubre, le deuil boîteux et inégal des visages masqués de ces carrés de soie noire qui pendent au-devant d'un œil arraché. [...]

Le cœur battant, Henri demeurait seul, saisi d'un malaise au milieu de cette cour vide, dévastée déjà comme par une tornade, dans un silence surnaturel. Une poterne s'ouvrit, et [...] l'officier qui allait diriger la suprême défense vint à lui. C'était un vieillard de haute taille, [...] d'une minceur et d'une élégance surprenantes [...]. [...]

Cependant l'homme marchait à lui comme pour l'inviter [...] à quitter ce qui allait devenir dans quelques minutes un séjour d'épouvantement; et au moment de fermer sur lui la poterne, [...] il lui tendit la main. Mais la main se leva comme chargée du glaive flamboyant de l'archange, la porte claqua dans un sourd tonnerre, et le cercle magique se referma à jamais sur le royaume interdit.¹⁰⁵

¹⁰⁵ *Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 246-248.

L'atmosphère de ce rêve est entièrement déterminée par des impressions inspirant le désespoir et la peur, dues aussi bien au froid, à l'humidité, à la tristesse des couleurs, au silence frappant (l'élément qui rappelle ce rêve à Henri) qu'à la situation guerrière d'encerclement sans issue. Comme les rêves d'Albert et de Grange, ce rêve mystérieux d'Henri a quelque chose de terrifiant, car son caractère énigmatique se soustrait à une explication dernière. Pourtant, il est évident que, comme pour Albert et Grange, le rêve d'Henri reflète ses émotions. Ainsi ce second rêve donne-t-il une image claire de sa peur, de sa solitude et de sa lassitude, du pressentiment de la catastrophe finale, mais aussi d'un sentiment d'exclusion. À tout cela correspond la sensation de malaise déclenchée par ce rêve:

Depuis le matin, ce rêve rôdait en lui comme une abeille dans une chambre close, cognant à la vitre - un de ces rêves obsédants, enchaînés comme un tableau de théâtre -, dans leur obscurité pourtant doués d'une puissante force *démonstrative* - un de ces rêves qui décolorent des journées entières, laissent l'esprit flotter sur un univers étrange, poreux, à l'étanchéité suspecte - soudain traversé au plus dense de lui-même de ces lignes de clivage, de ces *défauts* de diamant dans lesquels on n'oserait engager l'ongle.¹⁰⁶

Comme Henri prête beaucoup d'attention à ses rêves, il peut comprendre qu'ils contiennent des messages, qu'il faut voir en eux un avertissement. Cependant, la cause de cet avertissement reste suspecte, ce qui conditionne le malaise qu'il ressent. Cependant, ce malaise est également dû au fait que passagèrement, la conscience du rêveur semble être déroutée par la puissance de l'inconscient qui ne reste pas limitée au temps du sommeil, mais poursuit le rêveur dans l'état de veille. L'inconscient obtient ainsi un certain pouvoir qui, bien que nécessaire, n'est pas toujours accueilli avec joie. Pour les personnages mêmes, sur le niveau existentiel, ces rêves faits pendant le sommeil constituent donc en premier lieu un "*tout autre*", signifiant "une insertion qui

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 248.

n'est pas aisée"¹⁰⁷. Le rêve représente ainsi non seulement une coupure dans l'unité de l'action romanesque, mais aussi une faille dans l'existence des personnages qui rêvent¹⁰⁸.

En tout, il est évident que Gracq assume l'ambiguïté du motif du rêve, même s'il préfère le rêve éveillé. Chez les romantiques allemands, le rêve apparaît également sous deux formes différentes. En outre, ils s'intéressent particulièrement à l'état psychique qui précède le sommeil, ainsi qu'à des visions proches du rêve éveillé:

Das rege Interesse der Romantiker an der Erweiterung des Wahrnehmungsvermögens, das sich auf Traumdeutungen und psychologische Erörterungen des Übergangsstadiums zwischen Wachen und Schlaf erstreckte, begünstigte die Entwicklung von Darstellungen, in denen Tagträume und die momentane Entrücktheit während des Dahindämmerns, aber auch Visionen dem Traum angeglichen werden.¹⁰⁹

Les romantiques allemands font du rêve un élément de base - et dans leur vie, et dans leurs œuvres. Chez des poètes comme Arnim, Hoffmann, Jean Paul, Kleist, Tieck et Novalis, le rêve est élevé à un mode de vie entièrement naturel, équivalent à l'état de veille. De surcroît, ces écrivains réalisent toute une échelle de rêves différents, chacun mettant l'accent sur une certaine forme du rêve. Chez Arnim et Hoffmann, le rêve éveillé, très proche de la vision, est particulièrement accentué - notamment dans *Die Majoratsherren* et *Der goldene Topf*. Chez Kleist, ceci est également le cas, mais dans ses œuvres, il s'ajoute l'aspect du somnambulisme, de sorte que les pouvoirs de l'inconscient sont très fortement mis en relief. Ainsi dans le *Käthchen von Heilbronn* (*Catherine de Heilbronn*, 1810) et le *Prinz von Homburg* (*Prince de Hombourg*,

¹⁰⁷Voir citation 89.

¹⁰⁸Dans le cas de Perceval, le malaise fait partie du rêve même et dévoile l'impuissance du personnage à exercer ce qu'on attend de lui (*Le Roi pêcheur*, OC, t. I, p. 384-385).

¹⁰⁹Daemmrich, *op. cit.*, p. 354. [Le vif intérêt des romantiques au sujet de l'extension des capacités de perception, qui concerne des interprétations de rêves et des explications psychologiques du moment de transition entre veille et sommeil, est favorable au développement de représentations dans lesquelles des rêves éveillés et le dérobement instantané pendant l'état de somnolence, mais aussi des visions sont assimilés au rêve.]

1809-1811) les rêves des protagonistes déterminent-ils le déroulement de l'action. Ils effectuent même une transformation des autres personnages, concernés par ces rêves, eux aussi. Ici, le rêve a une influence immédiate sur la réalité concrète et s'impose à la raison. Naturellement, le rêve de la nuit joue un rôle majeur pour les romantiques, aussi. Jean Paul, qui crée des paysages de rêve très particuliers, est ainsi nommé "le maître incontestable du rêve" par Béguin - le poète romantique qui a véritablement transformé son œuvre entière en "un immense rêve"¹¹⁰. Chez lui, la poésie, le rêve et la réalité *confluent*. Dans les contes de Tieck, le rêve sert le plus souvent à évoquer le passé des personnages, notamment dans *Der blonde Eckbert* (*Eckbert le blond*) où le rêve de Berta représente le moyen stylistique qui permet un transfert immédiat des souvenirs de son enfance dans le présent. De même, l'atmosphère cauchemardesque de ce rêve, située entre le réel et le merveilleux, fait pressentir la fin tragique du conte. Novalis, lui aussi, utilise le rêve - entre autres - en tant que moyen stylistique propre à évoquer différentes dimensions temporelles. En l'occurrence, le roman *Heinrich von Ofterdingen* commence par un rêve prophétique qui annonce à Heinrich sa quête imminente. En outre, Novalis comprend les images du rêve telles des manifestations de lois immanentes de la vie: "Ist nicht jeder, auch der verworrenste Traum, eine sonderliche Erscheinung, die auch ohne noch an göttliche Schickung dabei zu denken, ein bedeutsamer Riß in den geheimnisvollen Vorhang ist, der mit tausend Falten in unser Inneres hereinfällt?"¹¹¹ Ces lois correspondent en même temps aux lois secrètes de la poésie dont le langage est le seul moyen propre à réécrire le rêve, à le transférer dans la vie réelle. Chez Novalis, les réflexions artistiques sur le rêve atteignent incontestablement un point culminant.

En conclusion, il est donc permis de constater que l'ensemble des romantiques allemands épuise les possibilités du rêve complètement. Chez Gracq, on retrouve les

¹¹⁰Béguin, *op. cit.*, p. 223.

¹¹¹Novalis, *Heinrich von Ofterdingen, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., t. I, p. 198-199. ["Chacun d'eux, et jusqu'au plus confus, n'est-il pas un phénomène extraordinaire et, sans même invoquer son origine divine, une déchirure significative dans ce voile mystérieux dont les mille plis retombent sur notre vie intérieure?" (*Heinrich von Ofterdingen*, traduction par Yves Delétang-Tardif, *Romantiques allemands*, éd. cit., t. I., p. 387.)]

germes de tous les éléments romantiques: la parenté entre vision et rêve éveillé; des nuances de somnambulisme; la fusion des dimensions temporelles dans le rêve; la tendance de l'œuvre entière à se transformer en un immense rêve. Tous ces aspects sont en correspondance avec le langage poétique de Gracq qui ressemble, tout comme le fil du rêve, à une interminable chaîne d'associations¹¹².

¹¹²La relation rêve-langage poétique est d'une importance fondamentale pour les surréalistes, aussi: "La poésie, pour eux, n'est pas une certaine impression esthétique produite par la mise en jeu de moyens littéraires: elle est une *démarche* active et comme telle trouve place indifféremment dans la littérature, dans la peinture, dans le rêve [...]." (*Le Surréalisme et la Littérature contemporaine*, OC, t. I, p. 1019.)

VI. La poétique du récit et des formes chez Gracq

1. Le modèle du *Bildungsroman* goethéen

Au troisième chapitre, l'attitude de Gracq vis-à-vis de Goethe a déjà été analysée: nous avons vu que Gracq s'est formé une opinion très critique de l'œuvre goethéenne, qui se divise en deux parties pour lui. La première consiste en les livres de jeunesse dans lesquels Gracq peut sentir l'esprit vif du *Sturm und Drang*: *Die Leiden des jungen Werther* (*Les Souffrances du jeune Werther*) et *Goetz von Berlichingen* (*Goetz de Berlichingen*), s'y ajoute *Faust*; Gracq les apprécie beaucoup. La seconde partie, diamétralement opposée à l'esprit de jeunesse de la première, témoigne de raideur et de pédagogie, pour Gracq concentrés dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*) et *Die Wahlverwandtschaften* (*Les Affinités électives*). Entre ces deux pôles se situe la lecture silencieuse de la majeure partie de l'œuvre de Goethe qui, à son tour, est sans aucun doute perçue comme l'un des représentants les plus importants de la littérature allemande par Gracq.

Cependant, l'avis critique de Gracq, voire son attitude de refus au sujet du *Bildungsroman*¹ goethéen est clair, ainsi que son opposition par rapport à Angeloz dont la réception du *Wilhelm Meister* est enthousiaste: Angeloz jette un regard entièrement positif sur le développement de Goethe des "œuvres de jeunesse [qui]

¹Le terme *Bildungsroman* en tant que désignation d'un genre narratif a été introduit dans la discussion scientifique par Wilhelm Dilthey (1833-1911), et cela dans sa biographie de Schleiermacher (*Leben Schleiermachers*, Berlin, 1870, t. I, p. 282). Pourtant, il n'en est pas l'inventeur: dans son article "*Der Bildungsroman. Zur Geschichte des Wortes und der Theorie*", Fritz Martini montre que le terme est utilisé pour la première fois par Karl Morgenstern en 1817, 1820 et 1824, dans une série de trois articles (*Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, éd. Rolf Selbmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, p. 239-264). Auparavant, le type de roman que Morgenstern nommera *Bildungsroman* a déjà été analysé par Friedrich Blanckenburg, dans un essai intitulé *Versuch über den Roman* (1774); celui-ci se réfère au roman *Agathon* (1766/67) de Wieland.

Dans le cadre de ce travail, il ne peut être question d'approfondir le sujet de la genèse du *Bildungsroman*; pour cela, on se référera par exemple à Rolf Selbmann, "Einleitung", *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, éd. Rolf Selbmann, *op. cit.*, p. 1-44.

présentaient [...] des Titans en révolte"² vers l'idéal de l'éducation bourgeoise. Angelloz souligne l'importance de Wilhelm Meister, de ce protagoniste qui, contrairement à Werther, réussit à trouver sa place dans la société qui l'a formé auparavant:

Si l'on veut mesurer l'importance du *Meister* dans l'évolution de Goethe, il faut le comparer à *Werther*, car les deux romans ont un point de départ en commun: l'impossibilité de mener une vie bourgeoise en exerçant une profession. Mais, d'un côté, nous avons un personnage [...] qui se défait, se désagrége et retombe au néant, de l'autre, un homme qui se fait, se dépasse sans cesse et s'élève vers lui-même pour s'agrandir ensuite en s'insérant dans la collectivité. Werther incarne le subjectivisme sentimental de son époque; il se heurte à la société, qui cause sa ruine. Meister, personnage en devenir, est d'abord un artiste d'un type assez werthérien [...]. Il passe [...] du stade esthétique, où il agit, enfin à un stade religieux et social, où il sert. Aussi n'est-il pas écrasé, comme Werther, mais dominé et dirigé, puis absorbé par une collectivité, qui multiplie ses forces par celles de tous les autres.³

L'abandon du subjectivisme, l'envisagement d'une existence utile au sein de la société constituent le point final d'un procédé favorisé par Angelloz. Or, Gracq écrit:

Goethe, à travers le livre que lui a consacré J.-F. Angelloz. Après chaque période, l'auteur fait le bilan de l'enrichissement de Goethe. Or, de *Werther* aux *Affinités électives*, je distingue bien, si l'on veut, le gain, qui m'est indifférent - la perte me crève les yeux.⁴

Pour Gracq, l'abandon de l'esprit du *Sturm und Drang* est impardonnable; il équivaut à la trahison d'une conviction. En *Wilhelm Meister*, Gracq reconnaît un

²Joseph-François Angelloz, *Goethe*, Paris, Mercure de France, 1949, p. 209.

³*Ibid.*, p. 332-333.

⁴*Lettrines*, OC, t. II, p. 201.

Goethe qui se décide définitivement pour la raison, contre les "eaux profondes"⁵ du début.

Néanmoins, c'est justement ce livre, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, qui est devenu une sorte de bible pour les premiers romantiques allemands, sur lequel ils ont fondé des théories poétiques essentielles, qui a servi de modèle littéraire à la plupart d'entre eux⁶. L'importance du *Wilhelm Meister* est d'abord reconnue et commentée par Friedrich Schlegel et par Novalis. Pour les deux écrivains, le roman devient constitutif de leurs théories poétiques les plus essentielles; à sa parution en 1795/96, ils le saluent vivement. Friedrich Schlegel voit en *Wilhelm Meisters Lehrjahre* le grand tournant vers la poésie véritable, après deux siècles vides, séparant Goethe de Cervantes, Dante et Shakespeare; son frère August Wilhelm Schlegel parle même d'un rétablissement de la poésie en Allemagne, effectué par Goethe⁷. Paradoxalement, la poésie choisit le genre romanesque pour revivre, ce qui est d'autant plus surprenant qu'à la fin du dix-huitième siècle, en Allemagne, le roman n'est pas encore reconnu comme véritable médium poétique: dans le domaine de la littérature, l'esprit du classicisme reste encore dominant⁸. Contrairement à l'opinion classique, Friedrich

⁵ *Lettrines* 2, *ibid.*, p. 320.

⁶ Ainsi nombre de romans romantiques ont-ils été inspirés par le modèle du *Bildungsroman* de Goethe: "In seiner Untersuchung zur Geschichte des Bildungsromans *Wilhelm Meister und seine Brüder* (München 1972) hat Jürgen Jacobs für die Romantik die folgenden Bildungsromane genannt: Jean Pauls *Unsichtbare Loge*, *Titan* und *Flegeljahre*, Hölderlins *Hyperion* und Schlegels *Lucinde*, Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*, Brentanos *Godwi*, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*, Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr* sowie Tiecks *Jungen Tischlermeister*." (Ehrhard Bahr, "«Wilhelm Meisters Lehrjahre» als Bildungsroman", dans Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, éd. Ehrhard Bahr, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 647.)

⁷ Voir Ernst Behler, "Goethes «Wilhelm Meister» und die Romantheorie der Frühromantik", *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* 2, Paderborn, Munich, Vienne, Zurich, Schöningh, 1993, p. 160: "Nun trat Goethe mit dem Wilhelm Meister gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts auf und führte einen Wendepunkt herbei, indem er als wahrer Dichter nach langer Pause wieder wahre Poesie hervorbrachte. Friedrich Schlegel begrüßte Goethe als «Morgenröte echter Kunst und reiner Schönheit». Goethe bildete für ihn zusammen mit Dante und Shakespeare den «großen Dreiklang der modernen Poesie». Novalis sagte über Goethe, daß dieser «jetzt der wahre Statthalter des poetischen Geistes auf Erden» sei. A. W. Schlegel nannte Goethe den «Wiederhersteller der Poesie in Deutschland»." [Maintenant, vers la fin du dix-huitième siècle, Goethe vient avec son Wilhelm Meister et cause un changement, car après une longue pause, il recrée de la vraie poésie en tant que vrai poète. Friedrich Schlegel salue Goethe comme 'aurore de l'art véritable et de la beauté pure'. Avec Dante et Shakespeare, Goethe constitue 'le grand triple accord de la poésie moderne'. Novalis dit de Goethe qu'il est 'maintenant le véritable représentant de l'esprit poétique sur terre'. A. W. Schlegel appelle Goethe le 'restaurateur de la poésie en Allemagne'.]

⁸ Welche Hindernisse zu überwinden waren, bis der Roman als gleichberechtigte Gattung Anerkennung fand, geht sowohl aus Ch. F. Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774) hervor als

Schlegel et Novalis considèrent le genre romanesque comme moyen d'expression de l'esprit moderne, libéré, plus souple et par là éloigné de la rigidité classique:

Das Instrument des Romans selber war um 1800 nicht neu. Neu war eher, daß man es so hoch schätzen lernte. "Halbbruder der Dichtung" sei der Roman, so ließ sich noch Schiller, der Dramatiker und heimliche Geisterseher, vernehmen. Die Romantiker bevorzugten mit dem Roman also in der literarischen Praxis das Hinterzimmer der Dichtung. Inhaltlich war dem Roman das Abenteuerliche, das "Polizeywidrige" angemessen. Er erschien als die liberale Form, die dem Leben das Lebendige lassen wollte. Auf Formen ganz verzichten wollte man fraglos nicht, aber man wollte sie mischen, vereinigen, aufheben.⁹

Goethe et les romantiques se décident donc pour le genre littéraire méprisé à l'époque, la 'chambre de bonne' de la littérature. Pour les romantiques, le roman devient l'équivalent même d'un livre romantique, du romantisme en soi¹⁰; perçu comme genre universel, une entité liée à une multitude d'aspects - l'art et les sciences, la critique et la philosophie, l'individu et la société, etc. -, le roman constitue le paradigme de l'art romantique même. Détaché des règles classiques, Friedrich Schlegel considère le roman comme le genre littéraire le plus progressif et le plus fécond, le genre à l'aide

auch aus Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1796). Noch auf dem Höhepunkt der Klassik ging Schiller von der normativen Ästhetik aus, in der für die Prosa kein Platz war. Demnach charakterisierte er den Romanschreiber als «Halbbruder des Dichters», da er «die Erde noch so sehr berührt»." (Gerhart Hoffmeister, "Der romantische Roman", *Romantik-Handbuch*, éd. Schanze, op. cit., p. 207.) [Avant que le roman soit reconnu comme genre à droits égaux, il a fallu surmonter nombre d'obstacles; les écrits Blanckenburg et de Schiller en rendent compte. Même au sommet du classicisme, Schiller se réclame encore d'une esthétique normative qui ne laisse pas de place à la prose. Il caractérise le romancier comme 'demi-frère du poète', car 'il est encore tellement attaché à la terre'.]

⁹Helmut Schanze, "Einleitung", *ibid.*, p. 3. [Vers 1800, l'instrument du roman n'était pas nouveau; seule l'estime naissant l'était. Schiller, auteur dramatique et visionnaire caché, l'appelait encore 'demi-frère de la poésie'. Avec le roman, les romantiques préféraient donc la chambre de bonne de la littérature. Sur le plan du contenu, l'opposition aux 'règles de police', l'aventure, correspondait au roman. Il se présentait comme forme vivante, désireux de laisser à la vie ce qui est vivant. Même si l'on ne voulait pas renoncer aux formes, on avait pourtant l'intention de les mélanger, réunir, soulever.]

¹⁰Novalis construisait le mot *Romantik* à partir de *Roman*, et Friedrich Schlegel appelait le roman un livre romantique. (Voir Hoffmeister, "Der romantische Roman", *Romantik-Handbuch*, éd. Schanze, op. cit., p. 207.)

duquel l'idée romantique d'une poésie absolue devient envisageable¹¹. *Wilhelm Meisters Lehrjahre* lui paraît comme l'exemple extraordinaire d'une grande complexité et variété, et en même temps comme l'expression d'une synthèse, d'une unité sans égal¹². À partir de ce caractère particulier du roman goethéen, Friedrich Schlegel développe tout un ensemble d'idées constitutives de la poétique romantique. Mais en même temps, ce procédé comprend deux tendances différentes: d'un côté, Schlegel rend hommage à Goethe en reconnaissant la qualité stylistique, le potentiel de renouvellement des formes littéraires qui se trouve en *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; de l'autre côté, il prend ses distances par rapport au roman goethéen qu'il considère comme un 'événement heureux' pour la littérature, mais non pas comme la réalisation d'un roman romantique¹³. Pourtant, Schlegel peut l'utiliser comme point de départ idéologique en faveur du romantisme. En ce qui concerne les idées qu'il développe sur le fondement du *Wilhelm Meister*, il s'agit avant tout de sa conception d'une *Transzendentalpoesie* ('poésie de transcendance'), ainsi que de l'idée de la critique herméneutique, liée à la *romantische Ironie*. Le terme *Transzendentalpoesie* désigne non seulement une théorie esthétique, mais aussi un mode de réflexion métapoétique favorisé par les romantiques:

Der 'revolutionäre' Charakter der Romantik liegt in der praxisbezogenen Theorie der utopischen Erwartung, in der theoretischen Weiterbildung der idealistischen

¹¹"Die gestellte Aufgabe war der «absolute Roman», der die Bildung des Individuums und das Zeitalter spiegeln und die goldene Zeit wiederherstellen sollte." (*Ibid.*, p. 208.) [La tâche envisagée, c'était le 'roman absolu' qui devait refléter la formation de l'individu ainsi que l'époque, et qui devait rétablir l'âge d'or.]

¹²Cette cohérence du *Wilhelm Meister* est l'expression de l'idée goethéenne de la totalité (*Ganzheitsvorstellung*). (Voir Roland Heine, *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E.T.A. Hoffmann*, Bonn, Bouvier, 1974, p. 20.)

¹³"Wie dies in zahlreichen Äußerungen Friedrich Schlegels seit 1797 zum Ausdruck kommt, war Goethes *Wilhelm Meister* «modern», d.h. durch Reflexion bestimmt, ebenfalls «poetisch», nämlich von der schöpferischen Phantasie hervorgebracht, aber nicht «romantisch», d.h. nicht durch den Unendlichkeitsbezug charakterisiert, den die Dichtung der romantischen Tradition auszeichnete und der auf zeitgenössische Weise in der Dichtung der romantischen Schule wiedererweckt werden sollte." (Behler, "Goethes «Wilhelm Meister» und die Romantheorie der Frühromantik", art. cit., p. 171.) [Depuis 1797, de nombreuses prises de position de Schlegel caractérisent *Wilhelm Meister* comme œuvre 'moderne' (c'est-à-dire déterminée par la réflexion) et 'poétique' (c'est-à-dire issue de la fantaisie créatrice), mais non pas 'romantique', car elle n'est pas relative à l'infini; cette relation avec l'infini caractérise la poésie de tradition romantique et doit être renouvelée par le mouvement romantique.]

Position zu der Konzeption der sogenannten Transzendentalpoesie, die nicht bloß ästhetische Theorie ist, sondern eine zwar philosophisch begründete, aber auf ihre poetische Verwirklichung zielende Reflexionsweise. [...] unter demselben Namen hat auch Novalis seine eigene Vorstellung von romantischer Poesie konzipiert. Doch während Schlegel sich noch im strengen terminologischen Sinne darauf beschränkt, die Transzendentalpoesie dadurch zu definieren, daß dem poetischen Werk die Bedingungen seiner Darstellung integriert werden, definiert Novalis in einem viel weitergehenden Verständnis dieses Begriffs die Poesie dadurch, daß sie ihrem Inhalt nach ein utopischer Vorgriff auf die poetische Verwandlung der Welt ist. Dieser Unterschied im Poesieverständnis von Schlegel und von Novalis läßt sich in Ansätzen schon in der *Wilhelm Meister*-Kritik der beiden Frühromantiker erkennen.¹⁴

Ce que Schlegel appelle *Transzendentalpoesie* est une sorte de 'poésie de la poésie': la réflexion sur les conditions de la création poétique doit être intégrée dans l'œuvre même. Dans ce même sens, la critique romantique de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* est conçue comme une *Transzendentalkritik* ('critique de transcendance'), une 'critique de la critique' qui laisse percevoir l'avis poétique de celui qui critique. Mais pourquoi 'critique de la critique', quand il s'agit d'une œuvre poétique qui est critiquée? Afin de comprendre cela, il faut connaître le principe schlegélien de la critique immanente: il pense que chaque roman représente une sorte d'individu qui porte en lui-même les principes suivant lesquels il peut être critiqué. Après le *Don Quijote* de Cervantes et *Hamlet* de Shakespeare, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* est une œuvre unique pour Schlegel, une œuvre qui se soustrait à toute règle poétique normative, "eine einmalige Erscheinung, vor der die Regel jeder normativen Poetik versagt"¹⁵. Le critique est

¹⁴Roland Heine, *op. cit.*, p. 8. [Le caractère révolutionnaire du romantisme est dû à la théorie de l'attente utopique, qui a des aspects tout à fait pratiques, ainsi qu'à la prolongation théorique de la position idéaliste vers la conception de la *Transzendentalpoesie*; celle-ci constitue non seulement une théorie esthétique, mais aussi un mode de réflexion qui se fonde sur la philosophie, mais en cherche la réalisation poétique. Sous le même terme, Novalis, lui aussi, a conçu son idée de la poésie romantique. Mais tandis que Schlegel, au sens strict de la terminologie, se limite à définir la *Transzendentalpoesie* par la nécessité d'intégrer les conditions de la représentation à l'œuvre poétique même, Novalis fait preuve d'une compréhension plus large: par son contenu, la poésie est une anticipation utopique de la transformation poétique du monde. Les différences entre la compréhension de la poésie de Schlegel et celle de Novalis se révèlent déjà dans leurs critiques au sujet du *Wilhelm Meister*.]

¹⁵*Ibid.*, p. 18.

obligé d'en tenir compte, de respecter les lois inhérentes à l'œuvre dans sa critique. En outre, il doit considérer l'œuvre comme une unité, une totalité: en la critiquant, il doit la reconstruire¹⁶. L'idée de l'unité poétique se situe au centre des théories poétiques des frères Schlegel¹⁷. La création d'une unité à la fois artificielle et artistique signifie l'abandon de l'imitation de la nature, elle est l'expression de la fantaisie libérée du poète. Chez Goethe, dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Friedrich Schlegel reconnaît une telle unité; cependant, celle-ci n'est point fermée et fixe, mais fondée sur le principe de la progression:

Diese besondere Art von Einheit läßt sich auf verschiedenen Ebenen veranschaulichen. In einem formalen Sinne kommt diese Fortschreitung in Goethes innovativer Erzähltechnik zum Ausdruck, die durch Vorahnungen, Antizipationen, Korrespondenzen, Spiegelungen, Symbolisierungen und Ironisierungen eine neue Art der von der Einbildungskraft geschaffenen Ganzheit eines dichterischen Werkes entstehen läßt, die nie voll gegeben ist, nie gänzlich artikuliert wird und sozusagen in einem ewigen Fortschreiten besteht.¹⁸

Il s'agit d'un principe que les romantiques s'approprient, mais avec l'intention de l'approfondir. Si clairement souligné par Schlegel, le principe de la critique immanente devient le fondement de sa théorie de la *romantische Ironie*:

¹⁶Avec son idée de la critique immanente, Friedrich Schlegel devient l'un des précurseurs de la critique herméneutique pour Wilhelm Dilthey (*ibid.*, p. 19).

¹⁷"Um die neuartige Richtung im Denken der Brüder Schlegel über die Poesie anzudeuten, ließe sich sagen, daß sie sich auf die Ergründung dessen konzentrierten, was ein Dichtwerk zur Einheit konstituiert, was die poetische Einheit in ihm ausmacht. Die Frage nach der poetischen Einheit - aber unabhängig von Normen, Regeln, Traditionen usw., wie auch von gattungsmäßigen Vorschriften - steht von Anfang an im Zentrum ihrer Überlegungen. [...] In diesem jeder Naturnachahmung überlegenen, freien Schaffen und Gestalten der spezifischen Einheit ihrer Werke hat Schlegel die eigentliche Wirkungs- und Arbeitsweise der dichterischen Phantasie erblickt." (Behler, "Goethes «Wilhelm Meister» und die Romantheorie der Frühromantik", art. cit., p. 161.) [Les frères Schlegel se consacrent à la recherche de ce qui fait l'unité d'une œuvre poétique, son unité poétique; dans ce sens, leur idées au sujet de la poésie sont neuves. Dès le début, la question de l'unité poétique - détachée de normes, règles, traditions, etc., ainsi que de prescriptions concernant les genres - se trouve au centre de leurs considérations. Dans cette création libre de l'unité spécifique de leurs œuvres, supérieure à la mimésis, Schlegel voit l'expression même de la fantaisie poétique.]

¹⁸*Ibid.*, p. 166. [On peut illustrer cette unité particulière sur plusieurs niveaux. Dans un sens formel, cette progression se manifeste à travers la technique innovatrice de la narration goethéenne qui, par sa force d'imagination, crée une nouvelle sorte d'unité de l'œuvre poétique (à l'aide de pressentiments, d'anticipations, de correspondances, de miroitements, de symbolisations, de l'ironie); celle-ci n'est jamais entièrement présente ni totalement articulée, elle consiste en une progression éternelle.]

Aus diesem engen Zusammenhang von literarischer Schöpfung und Kritik, wie ihn Schlegel in seiner *Wilhelm Meister*-Kritik betont, folgt deshalb nur konsequent, daß er [...] vom romantischen Dichter forderte, dieser solle die Kritik seines Werks im Werk selbst schon 'vorwegnehmen', solle die dem späteren Kritiker angemessene Haltung kritischer Distanz zu seiner Schöpfung selbst schon einnehmen und im Werk 'darstellen'. Mit anderen Worten: Der Dichter soll der erste Kritiker seines Werks sein. In der romantischen Ironie sah Schlegel eine mögliche Darstellungsweise einer selbst-reflektierenden Poesie, die er annäherungsweise auch schon im *Wilhelm Meister* zu finden glaubt: als *die Ironie, die über dem ganzen Werke schwebt*.¹⁹

Le poète romantique doit présupposer la critique qui pourrait être énoncée au sujet de son œuvre en l'intégrant dans la création artistique elle-même, il doit être le premier critique de son œuvre. Moyennant la *romantische Ironie*, cela devient possible, car elle crée une distance, elle garantit une attitude libérée par rapport au sujet poétique; à travers ce moyen stylistique, la poésie semble réfléchir sur elle-même (*selbst-reflektierende Poesie*). Comme exemple, on peut mentionner des contrastes entre magie et réalité, l'idéal et le réel créés par l'écrivain.

Vu les idées de Friedrich Schlegel évoquées ci-dessus, il est évident combien *Wilhelm Meister* inspire les premiers romantiques, dans quelle mesure le roman leur permet de développer une nouvelle poétique, fondée sur des analyses du langage poétique du *Wilhelm Meister* et nettement différente de l'esprit classique. Mais en même temps, ils ont besoin de prendre leurs distances à l'égard de Goethe, d'aller beaucoup plus loin que lui: "Um sich nicht die Aussicht auf die «progressive Universalpoesie» zu verstellen und um selber den Versuch unternehmen zu können, die romantische Romantheorie in die Praxis umzusetzen, begegneten die

¹⁹Roland Heine, *op. cit.*, p. 22. [La conséquence de cette relation étroite entre création littéraire et critique est la revendication schlegelienne suivante: le poète romantique doit 'présumer' la critique de son œuvre dans l'œuvre même, il doit lui-même assumer et représenter l'attitude de distance critique du critique par rapport à sa propre création. Cela dit: le poète doit être le premier critique de son œuvre. Dans l'ironie romantique, Schlegel voit la possibilité de représentation d'une poésie qui réfléchit sur elle-même; en partie, il croit trouver cette ironie dans *Wilhelm Meister*.]

Frühromantiker Goethes Roman auch mit Vorbehalten."²⁰ Goethe est très important pour eux, mais il n'est pas *romantique*. C'est justement le point de départ d'une critique romantique au sujet de Goethe qui reproche au plus prestigieux des poètes contemporains en Allemagne de ne pas être allé assez loin dans le sens du romantisme dans *Wilhelm Meister*, d'être resté attaché au réel. Les représentants principaux de cette critique sont toujours Friedrich Schlegel et Novalis, et elle se réfère en premier lieu à la fin de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, le retour de Wilhelm à la vie normale dans la société bourgeoise, la perspective d'une existence conventionnelle et prosaïque à côté de Natalie.

Novalis, d'abord lecteur enthousiasmé par le roman de Goethe, en devient au fur et à mesure un critique acharné et finit par refuser *Wilhelm Meisters Lehrjahre* en tant qu'antipoétique et antiromantique. Ce qu'il reproche à Goethe est de rester attaché à la raison et au réalisme, de faire submerger à la fin du roman tout ce qui pourrait être considéré comme romantique: "Novalis sah in diesem Untergang des Wunderbaren am Ende des Romans den Untergang des Romantischen und damit des Poetischen überhaupt, mit dem er seine scharfe Ablehnung Goethes begründete [...]"²¹ Il ne reste que la froideur de la raison ("Kälte des Verstandes"); l'art goethéen est un art de la raison, *Wilhelm Meister* une œuvre de la raison ("Werck des Verstandes")²². Par contre, la fantaisie ne règne guère dans *Wilhelm Meister*, mais elle y figure seulement comme sujet romanesque. S'y ajoute le reproche de Novalis vis-à-vis de Goethe de céder à ses intérêts économiques qui, d'une part, détruisent l'esprit romantique à la fin du roman et, d'autre part, font preuve d'ambitions sociales vers la noblesse de la part de Goethe²³. De surcroît, pour Novalis, ces intérêts économiques réduisent la poésie à

²⁰Hoffmeister, "Der romantische Roman", art. cit., p. 212. [Les premiers romantiques ont également fait preuve de réserves au sujet du roman goethéen, afin de sauver la perspective d'une 'poésie universelle progressive' et de pouvoir essayer d'appliquer la théorie romantique du roman.]

²¹Roland Heine, *op. cit.*, p. 17-18.

²²*Ibid.*, p. 16 et p. 34. Novalis écrit par exemple: "So ist Wilhelm Meister ganz ein Kunstproduct - ein Werck des Verstandes." ("Über Goethe", *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., t. II, 1960, p. 641.) [Wilhelm Meister est ainsi entièrement un produit artificiel - une œuvre de la raison.]

²³"Er [Novalis] interpretierte *Wilhelm Meister* als «die Wallfahrt nach dem Adelsdiplom», als einen «nobilitierten Roman», worin der Adel die Poesie repräsentiere, warf dem neuadligen Goethe also eine

la fiction. De tous ces aspects perçus comme négatifs par Novalis résulte sa décision de concevoir *Heinrich von Ofterdingen* comme *Anti-Meister*, le pendant inverse de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*: "[...] er [Novalis] schrieb [...] seinen eigenen Roman als seine 'Kritik' von Goethes Werk, nur freilich ins Positive gewendet als eine poetische Darstellung, in der er seine Konzeption der romantischen Poesie zu verwirklichen suchte [...]."²⁴ L'objectif poétique principal de Novalis est le dérèglement (*Entgrenzung*); contrairement à Wilhelm Meister, Heinrich von Ofterdingen ne doit pas rester borné à une vie réelle, normale et limitée, mais vivre dans un état de transformation perpétuelle vers la transcendance de l'infini au fini:

Der Zielsetzung von Goethes Lehrjahren setzt Novalis den transitorischen Charakter von *Übergangsjahren* entgegen, mit dem er nicht mehr das Ziel, sondern den Prozeß der Verwandlung selbst betont [...]. Anders als Goethes Roman, der seinen Helden im Wirklichen, in der Außenwelt, begrenzt, soll der von Novalis den Übergang, die Transzendenz vom Unendlichen zum Endlichen zeigen, um seinen Helden im Wirklichen gleichsam zu ent-grenzen. Dabei fällt auf, daß diese *Übergangsjahre* im Gegensatz zum gewöhnlichen Wortverständnis von 'Transzendenz' das Unendliche ins Endliche transzendieren sollen. Der scheinbare Widerspruch löst sich dadurch auf, daß es auch Novalis zunächst um eine Transzendierung des Endlichen ins Unendliche geht, er aber umgekehrt die Transzendierung des Unendlichen ins Endliche als Mittel versteht, um zu diesem Ziel zu gelangen. Die *Übergangsjahre* sind als Zugang zum Unendlichen die 'Methode', durch die [...] das Endliche zum Darstellungsmedium des Unendlichen wird.²⁵

ökonomische Gesinnung vor, die er in seinem bürgerlich orientierten *Heinrich von Ofterdingen* unbedingt vermeiden wollte." (Hoffmeister, "Der romantische Roman", art. cit., p. 214.)

²⁴Roland Heine, *op. cit.*, p. 40. [Novalis concevait son roman comme une 'critique' de l'œuvre goethéenne, mais comme une représentation poétique tirée vers le côté positif, dans laquelle il cherchait à réaliser son concept de la poésie romantique.] Novalis cherchait même la correspondance formelle: *Heinrich von Ofterdingen* devait paraître sous le même format, avec les mêmes lettres et chez le même éditeur que le roman de Goethe. Schlegel, lui, a appelé sa critique de Goethe *Übermeister* (*ibid.*, p. 11).

²⁵*Ibid.*, p. 37. [À l'objectif des années d'apprentissage de Goethe, Novalis oppose le caractère provisoire d'*années de transition* et met ainsi l'accent sur le processus même de transformation. Dans le roman goethéen, le héros est limité au sein de la réalité, du monde extérieur; en revanche, le roman de Novalis doit montrer le passage, la transcendance de l'infini vers le fini, afin de dé-limiter son héros dans la réalité. Dans ce contexte, il est frappant que, contrairement au sens habituel du mot 'transcendance', les *années de transition* doivent projeter l'infini dans le fini. Mais la contradiction apparente s'explique: d'abord, Novalis veut la transcendance du fini vers l'infini, mais il comprend la projection de l'infini dans le fini comme moyen permettant d'atteindre cet objectif. Donnant l'accès à

Contrairement au sens habituel de la transcendance, dans *Heinrich von Ofterdingen*, l'infini doit être projeté dans le monde réel. Ainsi le roman devient-il le médium qui annonce l'arrivée d'un monde supérieur, sa présence dans le monde réel²⁶. Afin de réaliser cet objectif, il est nécessaire de soulever les limites de la fiction:

Goethes Behandlung des Wunderbaren ausdrücklich als Poesie bedeutet für Novalis die Reduktion des Poetischen auf seine Fiktionalität und damit die Vernichtung des Romantischen. Sie bedeutet dagegen für Friedrich Schlegel - als *Ironie, die über dem ganzen Werke schwebt*, [...] - die kritische Zurücknahme des dichterischen Stoffs in den Ausgangspunkt seiner künstlerischen Fiktionsbedingungen und damit gerade die Bestätigung des Romantischen, wie er es verstanden wissen wollte. Novalis geht es also nicht wie Schlegel um die ausdrückliche Betonung der Fiktionsgrenzen, sondern um ihre Aufhebung: Weil die Welt *Poesie* werden soll, müssen sich die Grenzen der Fiktion ins Unendliche verschieben.²⁷

Pour Novalis, Goethe réduit la poésie à son caractère fictif et détruit le romantisme quand il la traite exprès de merveilleux, tandis que Friedrich Schlegel voit dans l'accentuation des limites de la fiction sous forme d'une ironie planant au-dessus de l'œuvre l'affirmation du romantisme. Ici, on voit clairement que Novalis et Schlegel ont des conceptions dissemblables de la poésie romantique; les différences se montrent justement dans les attitudes divergentes assumées par les deux écrivains vis-à-vis de

l'infini, les années de transition offrent la 'méthode' moyennant laquelle le fini devient le médium de représentation de l'infini.]

²⁶"Novalis, der die gegenwärtige Welt zwar nicht als die beste ansah, aber doch gut genug fand, daß sie zum Offenbarungsmedium für eine *höhere Welt* werde, mußte *Wilhelm Meisters Evangelium der Oeconomie* um so mehr ablehnen, als er seinen eigenen Roman als Verkündigung dieser höheren Welt verstand." (*Ibid.*, p. 39.) [Novalis ne pensait pas que le monde présent était le meilleur des mondes, mais il le trouvait suffisamment bien pour devenir le médium de révélation d'un *monde supérieur*. Il devait refuser l'*Évangile économique de Wilhelm Meister* d'autant plus qu'il comprenait son roman à lui comme proclamation de ce monde supérieur.]

²⁷*Ibid.*, p. 40-41. [Pour Novalis, la façon dont Goethe traite le merveilleux signifie la réduction du poétique à la fiction, l'anéantissement du caractère romantique. Par contre, pour F. Schlegel, la technique goethéenne équivaut à la réinstallation de la matière poétique dans le point de départ des conditions artistiques de la fiction, et en cela à une confirmation du caractère romantique tel il le comprend. Contrairement à Schlegel, Novalis ne souhaite pas l'accentuation des limites de la fiction, mais leur soulèvement: comme le monde doit devenir *poésie*, les limites de la fiction doivent être poussées vers l'infini.]

Goethe et son *Wilhelm Meister*. Tandis que la critique de Schlegel concerne plutôt la forme du roman, Novalis, en revanche, attaque le contenu et le traitement de la poésie. La déception de Novalis se réfère surtout à ces deux points, moins à la forme. Au contraire: en ce qui concerne la présentation formelle de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, il a beaucoup d'admiration pour Goethe, en particulier pour sa capacité de décrire *tout* ; il apprend de lui. Ainsi Novalis assume-t-il notamment le principe stylistique de l'objectivité (*Objektivierung*); comme Goethe, il veut être capable de traiter même les sujets inintéressants de façon à les rendre intéressants, car le vrai poète sait parler de tout avec intelligence, même de ce qui ne l'intéresse pas. Ainsi réussit-il à trouver l'équilibre entre la subjectivité d'une poésie unilatérale et la réalité objective:

In Goethes *Styl der Darstellung* ist für Novalis das Ideal einer universalen Darstellungsfähigkeit verwirklicht, die er als objektivierendes Korrektiv zu einer einseitig-subjektiven Poesie versteht, in der nur die inneren *Erfahrungen* des Dichters reproduziert sind. Der wahre Dichter dagegen zeige sich darin, daß er auch einen ganz *fremden, ihm ganz uninteressanten Gegenstand* darstellen kann. In seiner künstlerischen Fähigkeit, diesen *uninteressanten Gegenstand* 'interessant' zu machen, ihm *e i n e p o e t i s c h e B e d e u t u n g* zu verleihen, wird Novalis die verwandelnde Kraft der Poesie bewußt, die er an *Wilhelm Meisters Lehrjahren* beobachtet hat.²⁸

La poésie dévoile ici son pouvoir de transformation, attribuant une valeur poétique à un sujet banal. Et Novalis et Friedrich Schlegel approuvent le principe goethéen de l'objectivité; pour Novalis, il devient l'une des conditions essentielles de la poésie romantique:

²⁸*Ibid.*, p. 30. [Dans le style de représentation goethéen, Novalis voit la réalisation d'une capacité universelle de représentation; il la comprend comme correction objective d'une poésie unilatérale et subjective qui ne reflète que les expériences intérieures du poète. Le vrai poète est celui qui est capable de représenter même un sujet sans intérêt. Cette capacité artistique d'attribuer une signification poétique à un sujet sans intérêt révèle à Novalis la force transformatrice de la poésie qu'il a trouvée dans les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*.]

Die objektivierende Tendenz von Goethes Darstellungsweise wird für Schlegel und Novalis zu einem Korrektiv des Subjektiven. Doch während Schlegel dieses objektivierende Darstellungsprinzip zum formalen Prinzip einer *romantischen Ironie* ausbaut, deutet es Novalis als ein inhaltliches Prinzip, durch das das *individuelle Moment* zum *geläufigen Ausdruck* einer höheren Wahrheit wird, die auch über das Subjekt des Dichters noch weit hinausgeht.²⁹

En se contraignant à l'objectivité, le poète vainc sa propre subjectivité et devient capable d'exprimer une vérité supérieure; il fait preuve d'une véritable compréhension artistique (*künstlerischer Verstand*). Peut-être est-ce un peu la relation typique entre maître et disciple qui se manifeste ici: d'abord, le disciple admire le maître et apprend de lui; mais au fur et à mesure que le temps passe, il a besoin de prendre du recul, de trouver son chemin à lui.

Toutefois, nous avons vu que *Heinrich von Ofterdingen* est conçu et construit à partir du *Wilhelm Meister*. Ainsi Novalis reprend-il les idées principales de Goethe, notamment celles qui constituent les éléments fondamentaux du genre *Bildungsroman*. Tout d'abord, l'auteur invente un protagoniste, un individu à l'exemple duquel il peut mettre en évidence un processus d'apprentissage (*Lernprozeß*); cet individu est mis à l'épreuve dans des situations diverses auxquelles il réagit différemment. Comme ses réactions varient, le lecteur peut observer le développement intérieur du personnage. Extérieurement, ce processus est symbolisé par le voyage dont les différentes étapes deviennent des éléments constitutifs du *Lernprozeß*. Le voyage même apparaît toujours comme la conséquence d'un événement clé, vécu par le protagoniste au début du roman: pour Wilhelm, c'est l'histoire d'amour malheureuse, le malentendu avec Mariane, pour Heinrich, c'est le rêve de la Fleur bleue. Au cours du voyage, le personnage principal est confronté avec des situations et des personnages ayant une

²⁹*Ibid.*, p. 32. [Pour Schlegel et Novalis, la tendance à l'objectivation, propre au style goethéen, devient un mode de correction du subjectif. Mais tandis que Schlegel l'élargit vers le principe formel d'une ironie romantique, Novalis l'interprète comme un principe relatif au contenu, à travers lequel l'élément individuel devient l'expression courante d'une vérité supérieure, qui dépasse de loin la subjectivité du poète.]

valeur symbolique. Ils sont avant tout destinés à dialoguer avec lui, de sorte qu'il est rejeté sur lui-même et prêt à réfléchir sur sa situation. Concernant Wilhelm, on peut citer l'exemple de Jarno; pour Heinrich, c'est Klingsohr qui remplit cette fonction. Parmi les personnages dotés de fonctions symboliques, il faut distinguer les femmes qui jouent un rôle particulier, en premier lieu celles dont les protagonistes tombent amoureux. Ainsi Wilhelm rencontre-t-il des femmes très différentes - Mariane, Philine et Mignon, par exemple -, et chacune d'entre elles éveille des sentiments différents en lui. Avec Mariane et Philine, c'est l'amour physique et spirituel, l'amitié et l'érotisme; vis-à-vis de Mignon, Wilhelm assume un rôle de protecteur paternel qui prend fin avant qu'une relation amoureuse ne puisse s'établir. Natalie, finalement, sera désignée à garantir la socialisation de Wilhelm sur laquelle le roman se termine. Dans *Heinrich von Ofterdingen*, les femmes sont fortement idéalisées, elles représentent la beauté, la bonté et l'amour, et à travers tout cela la poésie. Leur idéalisation les éloigne de la réalité et fait d'elles des médiatrices de la transcendance vers laquelle Heinrich veut progresser. Le personnage de Mathilde est très significatif dans ce contexte; l'amour pour elle et sa mort le rapprochent d'un monde supérieur, de l'éternité - cela devient évident au moment où Heinrich entend la voix de la défunte.

Ensuite, on trouve et dans *Wilhelm Meister* et dans *Heinrich von Ofterdingen* une instance supérieure qui surveille le chemin du personnage principal et, à un moment donné, le confronte avec son destin. Dans *Heinrich von Ofterdingen*, il s'agit du moment où Heinrich ouvre le livre dont les images lui montrent sa propre vie; dans *Wilhelm Meister*, c'est la 'société de la tour' (*Turmgesellschaft*) qui assume ce rôle de guide. Cependant, c'est justement à ce moment de l'action que la différence fondamentale entre Novalis et Goethe, entre *Heinrich von Ofterdingen* et *Wilhelm Meister* se manifeste. Le contrôle de Wilhelm par la *Turmgesellschaft*, son jugement et son rôle de surveillant représentent le pouvoir supérieur de la raison qui garantit le retour du protagoniste goethéen aux normes sociales. La confrontation du personnage principal avec lui-même, avec le cours de sa vie entraîne donc une sorte de revirement

de l'action, un éloignement des escapades de la fantaisie en faveur d'une existence normale et raisonnable. En revanche, le livre de la vie (*Buch des Lebens*) découvert par Heinrich a une fonction de transcendance, renforcée par la valeur esthétique du reflet de l'œuvre d'art à l'intérieur d'une œuvre d'art; le héros est confronté à la conception du roman et regarde l'intérieur d'une position extérieure: "[...] Novalis spiegelt das Kunstwerk im Kunstwerk. Durch die Konfrontierung des Helden mit der Konzeption des Romans drängt der Dichter die Darstellung des Gesamtgeschehens [...] in den zerbrechlichen Schwebezustand der Eigenständigkeit und ermöglicht es, ein Inneres gleichsam von außen zu betrachten."³⁰ Heinrich n'est pas confronté avec une instance supérieure, apte à expliquer les mystères auxquels il se heurte, mais avec soi-même. La scène aboutit à un monologue intérieur de Heinrich, enfermé dans son point de vue subjectif. Tandis que chez Goethe, certains événements deviennent explicables et compréhensibles à mesure que l'action progresse, chez Novalis, c'est l'irrationnel qui règne.

Mis à part ces éléments d'action du *Bildungsroman* que Novalis assume dans *Heinrich von Ofterdingen*, il reprend également des techniques narratives et poétiques employées par Goethe pour la mise en scène. Ainsi retrouve-t-on dans *Heinrich von Ofterdingen* l'organisation de l'action en épisodes, l'intériorisation des événements par le personnage principal qui ouvre ses pensées au lecteur, et la téléologie de l'action, engendrant une tension sur le niveau temporel, car d'une part, il y a une coïncidence d'événements, d'autre part une suite. Le schéma entier repose donc sur le moi du protagoniste, la façon dont il vit le temps et les étapes de l'action. Mais tandis que chez Goethe, il existe une tension sensible entre prose et poésie, Novalis souligne le primat de la poésie; dans *Heinrich von Ofterdingen*, il est garanti par le primat de l'intériorité de Heinrich et son amour pour la poésie.

³⁰"Nachwort", dans Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, éd. Wolfgang Frühwald, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 246-247.

Par rapport au *Bildungsroman* de Goethe et l'*Anti-Meister* de Novalis, où peut-on situer l'écriture de Gracq? Sans doute plus près de Novalis - mais par là, près de Goethe, aussi. L'estime de Gracq pour Novalis est bien connue, même s'il ne renonce pas à le critiquer. Elle concerne aussi bien son univers d'idées que son discours poétique (voir chapitre VI.5). On peut aller plus loin en disant que non seulement, Gracq a beaucoup d'estime pour Novalis, mais encore, qu'il a été imprégné par son écriture. Cette hypothèse semble être prouvée par les ressemblances frappantes qui se dévoilent notamment quand on compare *Le Rivage des Syrtes* à *Heinrich von Ofterdingen*; elles se trouvent sur trois niveaux différents: le niveau de la conception romanesque, linguistique et idéologique. Ici, dans le contexte du *Bildungsroman*, ce sont avant tout la conception romanesque et les parallèles idéologiques qui nous intéressent. En premier lieu, c'est la structure narrative du *Rivage des Syrtes* qui est comparable à celle de *Heinrich von Ofterdingen*. Ainsi les deux romans commencent-ils par un voyage initiatique, dont la cause est un événement clé vécu par le protagoniste; en ce qui concerne Aldo, il s'agit d'une maîtresse qui le quitte, après quoi il reconnaît que sa vie d'aristocrate oisif est creuse. Le voyage mène le personnage principal à se déplacer, aussi bien sur le plan géographique qu'intérieurement; c'est un voyage symbolique du déclenchement d'un développement: quelque chose se met en route. Ce quelque chose, il est justifié de l'appeler une quête; la quête d'une nouvelle vie, de la reconnaissance de soi-même, d'un esprit supérieur. Chez Novalis, elle est liée à la Fleur bleue, tandis que Gracq évite de mettre sa quête en relation avec un seul symbole, afin de ne pas la laisser courir le danger de tourner "à l'allégorie"³¹. Au cours de la quête, le protagoniste a toute une série d'étapes à franchir, arrangées dans une suite épisodique; concernant *Le Rivage des Syrtes*, il suffit de regarder la table des matières indiquant les différentes 'stations' qu'Aldo rencontrera sur son chemin. Les différents épisodes sont

³¹"Novalis, lui, sait dès le départ que la Fleur bleue n'est qu'un symbole: dès lors le récit perd quelque peu pour nous de sa consistance et de sa chair, et à partir du *Conte* surtout qui clôt la première partie, tourne visiblement à l'allégorie." ("Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 990.)

caractérisées par des dialogues et des rencontres avec des personnages significatifs qui, pour la plupart, ont la fonction de communiquer, d'apprendre quelque chose au protagoniste. Pour Heinrich, on peut mentionner les exemples de Zulima, symbole de la poésie, ou de Klingsohr qui ont une signification particulière pour lui. Dans le cas d'Aldo, c'est sans doute Marino qui essaie de lui apprendre le plus, au moins de la manière la plus évidente; à Marino, on peut même attribuer une fonction pédagogique; curieusement, c'est lui qui disparaît en premier. Le développement du protagoniste a lieu aussi bien sur le niveau intellectuel que sentimental. Les sentiments, côté irrationnel de l'existence, sont avant tout éveillés par des expériences touchant à l'existence même, l'amour et la mort. Dans *Heinrich von Ofterdingen* - ainsi que dans la vie de Novalis même -, ces deux expériences sont liées à une seule personne, la femme aimée: le personnage de Mathilde et la fiancée de Novalis, Sophie von Kühn. Dans *Le Rivage des Syrtes*, l'amour et la mort sont repartis sur des personnages différents, et même sur des endroits: l'amour, Aldo la rencontre en Vanessa; la mort, elle est présente à Maremma, par exemple; pourtant, Vanessa porte des traits symboliques de la mort, aussi, elle représente une sorte d'ange noir³². Chez Goethe, dans *Wilhelm Meister*, les personnages dont le protagoniste est entouré et qu'il rencontre sur son chemin, incarnent le plus souvent des traits de caractère dont Wilhelm dispose lui-même, mais qui restent diffus ou en germe chez lui. Par conséquent, il se produit un effet de reflet entraînant une réaction de la part de Wilhelm:

Wilhelm bleibt irgendwie undefiniert: ihm fehlen die festen Umrisse der anderen Figuren. Was Philine, Serlo, Jarno, Lothario sind, wissen wir ungefähr: aber Wilhelm bleibt ein Sammelbecken menschlicher Potentialität. Die verschiedenen Gestalten, denen er begegnet, lösen jeweils einen spezifischen Anklang in ihm aus. Sie aktivieren eine ganz bestimmte, in ihm schlummernde, menschliche Möglichkeit. Die Nebenfiguren sind aber beschränkt, eben weil sie bloß

³²Ceci est notamment évoqué par Michel Guiomar dans *Trois paysages du "Rivage des Syrtes"*, Paris, José Corti, 1982.

Segmente seines Selbst verkörpern: als Gestalt bleibt er vielschichtiger, aber auch verschwommener als sie.³³

Ce schéma caractéristique du *Bildungsroman* de Goethe se retrouve également dans *Heinrich von Ofterdingen* et *Le Rivage des Syrtes*. Il suffit de citer quelques exemples pour montrer que dans ces deux romans, les personnages mis en relation avec les protagonistes constituent une sorte de projection totale d'un trait de caractère d'eux-mêmes. En ce qui concerne le roman de Novalis, on peut mentionner le rôle de Klingsohr, poète actif, et de Zulima, incarnation de la poésie; tous les deux produisent un effet très fort sur Heinrich qui a un penchant vif pour la poésie et veut lui-même devenir poète. Dans *Le Rivage des Syrtes*, les personnages de Vanessa et de Marino sont très intéressants dans ce contexte, car leur relation vis-à-vis d'Aldo met en relief ses conflits intérieurs et la nécessité de prendre une décision, son déchirement entre le défi, renforcée par les paroles de Vanessa, ainsi que l'amour qu'elle inspire, et la retenue face à ce défi, revendiquée par Marino. Ainsi devient-il très clair combien Aldo est déchiré entre ses intérêts personnels et le devoir de la responsabilité pour la patrie, pour la paix tel qu'un soldat loyal comme Marino le comprend. Dans le cas de *Wilhelm Meister*, la correspondance entre le protagoniste et tant de personnages différents a pour conséquence que le caractère de Wilhelm reste un peu diffus et flou. Par contre, ce jugement ne s'adapte pas véritablement à Heinrich et Aldo: on les appellerait plutôt des caractères complexes. Cependant, ceci vaut encore plus pour Aldo que pour le protagoniste de Novalis, car Gracq évite quelque chose qui lui déplaît dans *Heinrich von Ofterdingen*: le manque d'organisation narrative suite auquel le roman lui

³³Martin Swales, "Unverwirklichte Totalität. Bemerkungen zum deutschen Bildungsroman", *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, éd. Rolf Selbmann, *op. cit.*, p. 417. [D'une certaine façon, Wilhelm reste indéfini; les contours clairs des autres personnages lui manquent. Nous savons à peu près ce que sont Philine, Serlo, Jarno, Lothario; mais Wilhelm, lui, reste un centre de ralliement de potentialités humaines. Les différents personnages qu'il rencontre font chacun résonner quelque chose en lui. Ils activent une certaine virtualité humaine qui dort en lui. Les personnages secondaires, eux, sont limités, car ils n'incarnent que des segments de lui: en tant que personnage, Wilhelm reste plus complexe, mais aussi plus flou qu'eux.]

paraît assez chaotique³⁴, un manque concernant la représentation du protagoniste, aussi. Aldo, lui, est certainement un personnage complexe, mais en même temps élaboré, de sorte que ses multiples facettes ne tournent pas au diffus. C'est plutôt de l'impression d'une faiblesse de volonté, une soumission inconsciente à la manipulation dont il faut parler; ainsi Aldo est-il *utilisé*. En même temps, il éprouve un désir qui devient de plus en plus grand et se focalise dans une idée, une volonté claire: aller au-delà, commettre un acte inouï; concernant la réalisation de ce désir - la croisière -, Aldo la vit dans une ambiance, une euphorie quasi novalisiennes³⁵. Aldo garde toujours des traits de caractère bien décelables. En outre, il maintient une relation avec la réalité pendant tout le roman, contrairement à Heinrich qui se détache de plus en plus du monde réel et se tourne vers la transcendance. Certes, Aldo suit également un chemin menant vers une sorte de transcendance au sens figuré, mais il convient plutôt d'identifier cette transcendance à une sorte d'idée fixe, d'irréel, même si elle reste en relation directe avec la réalité. Projetée dans la réalité, elle a des conséquences immédiates pour Aldo, mais non pas les conséquences positives prévues par la théorie de Novalis: la destruction qui résulte de l'accomplissement de l'attente, du rapprochement de l'irréel du réel met en question l'optimisme novalisien. L'irréel est transfiguré dans le monde fini, mais accompagné d'un dégrisement.

Finalement - et ceci est un aspect que *Heinrich von Ofterdingen* et *Le Rivage des Syrtes* ont clairement en commun avec *Wilhelm Meisters Lehrjahre* -, tout repose sur le "moi" du personnage principal: la perspective de la narration et avec celle-ci la composition narrative, ainsi que la temporalité, la perception de l'action et de l'univers romanesques à travers le protagoniste. Cet effet est particulièrement fort dans *Le Rivage des Syrtes*, raconté à la première personne du singulier, tandis que les romans

³⁴Voir "Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 998.

³⁵"Le bateau filait bon train sur une mer apaisée; la brume s'enlevait en flocons et promettait une journée de beau temps. Il me semblait que nous venions de pousser une de ces portes qu'on franchit en rêve. Le sentiment suffocant d'une allégresse perdue depuis l'enfance s'emparait de moi; l'horizon, devant nous, se déchirait en gloire; comme dans le fil d'un fleuve sans bords, il me semblait que maintenant tout entier j'étais remis - une liberté, une simplicité miraculeuse lavaient le monde; je voyais le matin naître pour la première fois." (*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 733-734.)

de Goethe et de Novalis sont écrits à la troisième personne du singulier, racontés par un narrateur omniscient. La perspective du "je" y apparaît seulement sous forme de lettres écrites par le protagoniste, ou des monologues de sa part. Chez Goethe, il y a plusieurs "je", car il intègre de différents récits de personnages parlant ou écrivant à la première personne du singulier dans son roman. Néanmoins, dans les trois romans, le système narratif repose sur la mémoire et le pressentiment des protagonistes, un système de reflets projetant le passé et l'avenir dans le présent. Dans *Wilhelm Meister*, on trouve l'exemple de la mort de Mignon qui s'annonce clairement au moment où elle porte le costume de l'ange³⁶; dans *Heinrich von Ofterdingen*, c'est le livre de la vie de Heinrich qui réunit le passé et l'avenir du protagoniste; son contenu - c'est-à-dire ce que Heinrich en comprend - nous est communiqué sous forme d'un monologue intérieur³⁷. Dans *Le Rivage des Syrtes*, on trouve l'exemple du moment où Aldo évoque l'image de sa patrie détruite³⁸, qui, par rapport à la perspective de la narration, constitue un souvenir, mais une projection en avance pour le lecteur concernant l'action romanesque. En général, ce système de reflets devient encore beaucoup plus cohérent et stable dans *Heinrich von Ofterdingen* et *Le Rivage des Syrtes*. Chez Goethe, il existe une forte tension entre le monde extérieur et l'intérieur du protagoniste. Novalis, lui, soulève cette tension en faveur d'un primat de l'intériorité, un primat qu'il cherche en vain dans le roman de Goethe³⁹. Sans doute ce primat vaut-il également pour *Le Rivage des Syrtes*, ce qui constitue un signe d'influence incontestable de l'idéologie romantique. Pourtant, dans *Le Rivage des Syrtes*, la présence du monde extérieur, de la réalité romanesque est très forte dans

³⁶Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre, Sämtliche Werke*, éd. Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp et al., Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, t. IX, 1992, p. 893-895.

³⁷Novalis, *Heinrich von Ofterdingen, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., t. I, p. 264-265.

³⁸"Quand le souvenir me ramène - en soulevant pour un moment le voile cauchemar qui monte pour moi de rougeolement de ma patrie détruite - à cette veille [...]" (*Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 729.)

³⁹"An Goethes Roman lernte Novalis die «Kunst zu leben», ohne den bei Goethe vermißten Primat der inneren Welt aufzugeben." ("Nachwort", dans Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, éd. Wolfgang Frühwald, *op. cit.*, p. 238.) [Le roman goethéen apprenait à Novalis l'art de vivre, mais Novalis y cherchait en vain le primat du monde intérieur.]

l'esprit du protagoniste: il s'agit d'une conséquence logique du fait que son projet d'aller au Farghestan est omniprésent et se heurte constamment à ses conditions de vie et de profession. Le primat clair de l'intériorité est la raison principale pour laquelle *Heinrich von Ofterdingen* et *Le Rivage des Syrtes*, malgré leur complexité, constituent des systèmes de réflexion plus clairement structurés et clos, des systèmes reposant sur la tension attente - accomplissement. Le reflet est employé comme moyen esthétique et structural; il s'agit d'un procédé stylistique qui crée une souplesse, car la tension entre l'extérieur et l'intérieur est remplacée par une correspondance entre ces deux éléments⁴⁰. Il en résulte une impression de cohérence logique et d'unité. En outre, le reflet figure comme expression de transcendance, d'accès à une connaissance supérieure⁴¹. Dans ce contexte, la nature, ainsi que le regard porté sur un paysage jouent un rôle important, car la nature constitue le cadre spatial de l'épanouissement de l'intérieur, de la réflexion qui, elle aussi, transcende les événements extérieurs⁴². Dans l'ensemble, il est donc possible de constater que *Heinrich von Ofterdingen* et *Le Rivage des Syrtes* se distinguent profondément du *Wilhelm Meister* par une forte

⁴⁰ Ainsi le voyage réel de Heinrich dans la première partie du roman correspond-il à un voyage à l'intérieur de la conscience.

⁴¹ Friedrich Schlegel a reconnu la parenté spirituelle de Novalis avec Platon qui, dans sa *Politeia*, distingue également deux mondes différents, le monde extérieur des ténèbres, et le monde intérieur de la lumière. Wolfgang Frühwald écrit à ce sujet: "Die Reise Heinrichs von Eisenach nach Augsburg ist in all ihren Stationen gebildet nach dem durch das platonische Höhlengleichnis umschriebenen Sinngesetz der Spiegelung, wobei schon Erika Voerster darauf verwiesen hat, daß «Spiegelung» nicht statisch, sondern als ein dynamischer Begriff zu fassen ist, weil «Spiegelung» in der Romantik «wie die Reflexion Bewußtseinsentstehung, Quell höherer Erkenntnis, einen Akt des Transzendierens» bedeutet." ("Nachwort", dans Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, éd. Wolfgang Frühwald, *op. cit.*, p. 241.) [Toutes les stations du voyage de Heinrich d'Eisenach à Augsburg sont conçues d'après la loi du miroitement, décrite dans la parabole de l'antre. Erika Voerster a déjà indiqué le fait que le 'miroitement' n'est pas statique, mais constitue un terme dynamique: pour le romantisme, le 'miroitement' signifie, 'tout comme la réflexion', 'la naissance de la conscience, une source de connaissance supérieure, un acte de transcendance'.]

⁴² Les mots de Klingsohr en font preuve: "«Die Natur [...] ist für unser Gemüt, was ein Körper für das Licht ist. Er hält es zurück; er bricht es in eigentümliche Farben; er zündet auf seiner Oberfläche oder in seinem Innern ein Licht an, das, wenn es seiner Dunkelheit gleich kommt, ihn klar und durchsichtig macht, wenn es sie überwiegt, von ihm ausgeht, um andere Körper zu erleuchten. Aber selbst der dunkelste Körper kann durch Wasser, Feuer, und Luft dahin gebracht werden, daß er hell und glänzend wird.»" (Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., p. 280.) [La nature est pour notre âme ce qu'un corps est pour la lumière. Il la retient; il fait qu'elle se réfracte en couleurs singulières; il allume une lumière à sa surface ou à son intérieur, qui - si elle équivaut à son obscurité -, le rend clair et transparent; si elle est plus forte, elle émane de lui afin d'illuminer d'autres corps. Même le corps le plus obscur peut être rendu clair et luisant par l'eau, le feu et l'air.]

présence de l'irrationnel qui, d'un côté, est projeté dans le monde réel sous forme de l'attente, mais auquel, de l'autre côté, on veut accéder par le moyen de la transcendance, tout en se détachant du réel. Pour Novalis, il en résulte que son roman n'a pas seulement *un* centre unique dans la réalité, mais deux, dont l'un dans l'infini; il correspond ainsi à ce que Schlegel revendique pour le vrai roman romantique⁴³. Incontestablement, la composition du *Rivage des Syrtes* correspond à ce postulat, ayant un centre dans le réel, l'attente, et un deuxième dans l'irréel, l'événement. Le roman de Gracq est donc composé de façon à être relatif à une unité supérieure⁴⁴.

Dans l'ensemble, le regard sur *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *Heinrich von Ofterdingen* et *Le Rivage des Syrtes* nous montre que malgré les parallèles évidents entre les *trois* romans - dont nous n'avons indiqué que quelques uns -, Gracq est plus proche de Novalis que de Goethe; il garde ses distances de Goethe *avec* Novalis, il prend parti pour l'"élève". Cette attitude correspond au jugement de Gracq sur *Wilhelm Meister* que nous avons vu au troisième chapitre. Il le considère comme un roman indigeste, rempli d'éléments didactiques et pédagogiques - le *Bildungsroman* au doigt élevé par excellence. Gracq ne le juge pas comme une révolution littéraire, un pas décisif vers la modernité comme Schlegel, mais le prend au contraire comme un héritage lourd à porter pour les générations d'écrivains postérieures - ainsi souligne-t-il notamment l'influence nuisible de *Wilhelm Meister* sur *Heinrich von Ofterdingen*

⁴³"Die Besonderheit der «romantischen» Dichtung im Unterschied zu der von Goethe repräsentierten tritt in Friedrich Schlegels Aufzeichnungen auch mit der Beobachtung zutage, daß der echte romantische Roman wie die Ellipse «zwei Centra» erfordere, von denen eins aber im Unendlichen liegt. Man braucht nur Romanwerke wie Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen*, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* oder Brentanos *Godwi* dem *Wilhelm Meister* entgegenzustellen, um diese inhaltlichen und strukturellen Eigenschaften des romantischen Romans sichtbar zu machen, obwohl diese Romane häufig als bloße Nachahmungen von Goethes *Wilhelm Meister* mißverstanden worden sind." (Behler, "Goethes «Wilhelm Meister» und die Romantheorie der Frühromantik", art. cit., p. 171-172.) [La particularité de la poésie 'romantique' à la différence de celle représentée par Goethe se manifeste dans les écrits de Schlegel, entre autre dans l'observation du fait que le vrai roman romantique, tout comme l'ellipse, aurait besoin de deux centres, dont l'un se trouverait dans l'infini. Il suffit d'opposer des œuvres romanesques de Tieck, de Novalis et de Brentano au *Wilhelm Meister* pour faire ressortir les différences de contenu et de structure du roman romantique, bien que ces romans aient souvent été méconnus comme imitations de *Wilhelm Meister*.]

⁴⁴Cependant, il faut retenir le fait que le roman de Gracq suit un schème de l'histoire prophétique et apocalyptique, tandis que le roman de Novalis est plutôt fondé sur le schème de l'histoire sainte. Par conséquent, l'accomplissement novalisien a, entre autres, un sens religieux dont l'événement gracquien est dépourvu, malgré les connotations religieuses qui se trouvent dans *Le Rivage des Syrtes*.

("Tout ce qu'il y a de manqué dans *Ofterdingen* vient de ce livre-mancenillier, dont j'enrage [...]"⁴⁵). En conséquence, on peut poser la question si Gracq, proche qu'il est de Novalis, évite justement ces aspects considérés comme "manqué[s]". Il y a une réponse possible: oui, il les évite. Il s'agit avant tout de ce qu'il ressent comme chaos sur le plan narratif, de la "candeur enfantine"⁴⁶ à laquelle l'optimisme de Novalis tourne parfois et qui réapparaît dans le personnage de Heinrich, et, bien sûr, de la teinture religieuse qui perce notamment à la fin du roman⁴⁷. En effet, il est possible de voir la préfiguration de ces trois aspects critiqués dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dont la structure narrative est assez confuse⁴⁸, où Wilhelm fait souvent preuve d'une naïveté dont le lecteur a envie de désespérer et qui contient des épisodes fortement religieuses (par exemple "Bekenntnisse einer schönen Seele", la *Confession d'une belle âme*). En évitant ces points critiqués, Gracq crée son propre roman, un roman qu'il est justifié d'appeler une version moderne et critique du *Bildungsroman*, une

⁴⁵En lisant en écrivant, OC, t. II, p. 717.

⁴⁶Novalis et «Henri d'Ofterdingen», *Préférences*, OC, t. I, p. 997.

⁴⁷*Ibid.*, p. 991 (voir chapitre VI.5).

⁴⁸Ce fait est avoué, mais en même temps défendu par Hermann Hesse: "Vielleicht ist Goethe gar kein unbedingter Meister der Erzählung in Prosa gewesen. Es scheint, daß ihm jedesmal, sobald er die strenger poetischen Formen verließ und sich frei im ungebundenen Wort bewegte, die Fülle der Welt und seines Innern so überwältigend entgegenströmte, daß er von Anfang an das Unmögliche einer rein artistisch begrenzten Darstellung erkannte oder fühlte und sich beschied, als Erzähler dem Menschlichen in allen Formen nachzugehen, wobei er ziemlich skrupellos die Form des Gesprächs, des Briefes, der Tagebücher, auch häufig die der direkten Belehrung verwendete. [...] Jeder literarisch gute Roman von heute achtet gewisse Regeln, gegen welche Goethe sorglos verstößt; im kleinen und einzelnen der Technik ist er zu übertreffen, ist er übertroffen worden. Aber nicht nur die Weite des Umfangs und die reife Größe der Menschlichkeit, die wir im Wilhelm Meister finden, ist nie wieder erreicht worden, sondern es ist auch nie wieder ein ähnlich großes Wollen im Roman formal so schön und meisterlich gezügelt und gelöst worden. Daß der Wilhelm Meister schließlich eine Art von Torso blieb, daran ist nicht Goethes Mangel an technischer Vollendung schuld, sondern die ungeheure Weite des Horizons, den er in einem einzigen Werk aufzuspannen unternahm." ("Wilhelm Meisters Lehrjahre", *Goethe im zwanzigsten Jahrhundert. Spiegelungen und Deutungen*, éd. Hans Mayer, Frankfurt-sur-le-Main, Insel, 1987, p. 165-167.) [Peut-être Goethe n'était-il pas forcément un narrateur de prose magistral. Il paraît qu'à chaque fois qu'il abandonnait les formes poétiques plus strictes afin d'employer un langage libre, la plénitude du monde et de son intérieur coulaient de manière si puissante qu'il reconnaissait dès le début l'impossibilité d'une narration artistiquement limitée; comme narrateur, il se contentait ainsi de poursuivre l'humain dans toutes ses formes, tout en utilisant sans scrupules la forme du dialogue, de la lettre, du journal intime, souvent même de l'instruction directe. Tout roman réussi d'aujourd'hui respecte certaines règles contre lesquelles Goethe se dirige sans soucis; concernant les détails de technique, on peut le dépasser et il a été dépassé. Mais la largeur du volume et la grandeur mûre de l'humanité que nous trouvons dans Wilhelm Meister n'ont jamais été dépassées; jamais encore, une volonté de puissance comparable a été tenue en bride et résolue de manière aussi belle et parfaite. Le fait que Wilhelm Meister est resté une sorte de torse n'est pas dû au manque goethéen d'accomplissement technique, mais à l'étendue inouïe de l'horizon qu'il a essayé de montrer dans une seule œuvre.]

synthèse entre la tradition littéraire et les acquisitions des dix-neuvième et vingtième siècles⁴⁹. Certes, il serait faux de s'imaginer Julien Gracq rédigeant consciemment un *Bildungsroman* à la Goethe, mais les parallèles frappants que nous avons vus entre *Wilhelm Meister*, *Heinrich von Ofterdingen* et *Le Rivage des Syrtes* permettent l'hypothèse d'une influence, peut-être inconsciente, de Goethe à travers Novalis. Au total, le roman de Gracq se distingue par une forte abstraction, en premier lieu de l'idée de formation et du procédé d'apprentissage. Aldo est formé, lui aussi, et il apprend, mais il n'accumule ni un savoir pédagogique ni rationnel; il s'agit plutôt d'une sagesse telle les expériences de la vie l'apportent. Pourtant, le procédé de l'acquisition de cette sagesse se fonde sur une téléologie comparable à celle que l'on trouve dans *Wilhelm Meister* et *Heinrich von Ofterdingen*: le voyage, le chemin ont un but. Aldo représente un être qui se développe, tout en étant surveillé par une instance supérieure, une *Turmgesellschaft* - l'Amirauté -, qui devient le jouet de pouvoirs secrets et qui, à un moment donné, est confronté avec la téléologie mystérieuse de son chemin, avec tout ce qu'elle entraîne. Pour Aldo, cette découverte se fait d'abord peu à peu, mais entièrement et comme un choc à la fin du roman, au cours de l'entretien avec Danielo.

Généralement, le schéma du *Bildungsroman* se prête particulièrement bien à la représentation du développement d'un individu, un sujet fondamental pour Gracq. Dans *Le Rivage des Syrtes*, il l'utilise d'une manière très subtile, il se l'approprie et le transforme à son gré. Le résultat en est un roman moderne dans lequel l'auteur reprend, de manière critique, un schéma narratif devenu traditionnel de nos jours, tout en restant fidèle à ce qu'il écrit dans ses essais critiques sur le roman de formation, en évitant par exemple les remarques pédagogiques d'un narrateur omniscient, une sorte

⁴⁹Pourtant, on pourrait attribuer à Aldo un rôle de rédempteur, suivant l'exemple de Heinrich qui a été mis en parallèle avec le Christ (voir par exemple "Nachwort", dans Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, éd. Frühwald, art. cit., p. 238). Évidemment, il manque la dimension nettement religieuse que l'on trouve dans les textes de Novalis. Concernant Aldo, il faudrait plutôt parler d'un rôle spirituel de sauveur d'une société en attente d'un événement décisif. De surcroît, son rôle a des aspects négatifs, aussi, car il assume également la fonction du bouc émissaire, par exemple face à l'envoyé.

de moralité éducative à travers le bon exemple du protagoniste. Certes, le lecteur du *Rivage des Syrtes* reconnaît la déception et le dégrisement d'Aldo, mais il comprend la destruction finale, l'événement, comme but de la téléologie, non pas le retour à la normale. Il devient clair dans quelle mesure la tradition goethéenne même est soumise à la réflexion critique et ironique - elle, qui crée les fondements de l'ironie romantique. Chez Gracq, la téléologie positive de Goethe est inversée, elle va vers un but négatif, la destruction. Il en va de même en ce qui concerne l'idée de formation qui consiste avant tout en la reconnaissance de ses limites et en le fait d'apprendre à renoncer, à se retenir: dans *Le Rivage des Syrtes*, Aldo dépasse avec conscience toutes ses limites, bien que Marino ait essayé de l'en empêcher. Le regret ne joue qu'un rôle inférieur.

En conclusion, on peut poser la question si le rapport pertinent qu'il y a entre le roman de formation goethéen et *Le Rivage des Syrtes* concerne d'autres récits de Gracq, aussi. En général, on peut constater que la plupart des fictions de Gracq contiennent un processus d'apprentissage d'un certain personnage. Mais souvent, le récit n'est pas vraiment déterminé par ce processus. Parmi ces fictions, il faut compter *Au château d'Argol*, *Un beau ténébreux*, "La Presqu'île" et "La Route". Dans *Au château d'Argol*, le lecteur observe l'élargissement de l'horizon de la conscience et de la connaissance d'Albert, mais ce processus est en premier lieu à mettre en relation avec la dialectique de Hegel. *Un beau ténébreux* est trop peu focalisé sur un certain schème narratif pour constituer une version du roman de formation, d'autant plus que le personnage principal, Allan, reste un personnage totalement insoumis à toute sorte d'apprentissage. "La Presqu'île" et "La Route" ne sont pas conformes non plus au schéma du *Bildungsroman*: bien que "La Presqu'île" soit un récit déterminé par les souvenirs et par les auto-réflexions de Simon, il manque un résultat - Simon tourne en rond, et cela d'autant plus qu'il n'est pas soumis au passage de certaines stations et à la rencontre de certains personnages qui le menaient à la connaissance de soi-même. "La Route" est un récit trop bref: le narrateur rencontre le monde extérieur, mais il n'a pas l'occasion de se pencher sur son intérieur. Quant au *Roi Pêcheur*, il constitue en

quelque sorte une exception: sa structure est axée sur un processus d'apprentissage subi par le personnage principal, mais ce processus est à mettre en relation avec le roman chevalier et la légende du Graal.

Néanmoins, il y a deux autres fictions gracquiennes qui seraient à mettre en relation avec le modèle du *Bildungsroman*: *Un balcon en forêt* et "Le Roi Cophétua". Dans *Un balcon en forêt*, Gracq applique encore le schème du voyage initial et de la rencontre avec plusieurs endroits et personnages, essentiellement avec une femme; de même, Grange est centré sur soi-même et les expériences de sa conscience. Cette structure se retrouve également dans "Le Roi Cophétua". Pourtant, ces deux récits se distinguent du roman de formation par le manque d'une instance supérieure qui guide et éclaire le personnage principal, qui le mène vers une nouvelle vie. Comparés au *Rivage des Syrtes*, *Un balcon en forêt* et "Le Roi Cophétua" restent des récits plus statiques, des récits dans lesquels l'autonomie des personnages principaux atteint un degré extrême, tandis qu'Aldo reste intégré dans un réseau complexe de relations et d'intrigues. Cette complexité distingue *Le Rivage des Syrtes* des autres fictions et fait que ce roman reste l'exemple le plus pertinent de l'application du modèle du roman de formation goethéen par Gracq.

2. La romantische Ironie

Comme la théorie d'une *Transzendentalpoesie*, l'idée de la *romantische Ironie* est développée par Friedrich Schlegel: elle est également liée au renouvellement poétique reconnu dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Schlegel développe le nouveau concept dans les fragments du *Lyceum* et de l'*Athenäum*. L'origine principale de son idée de la *romantische Ironie* remonte à l'antiquité classique, notamment à l'ironie de Socrate telle que Platon la présente dans ses dialogues. Ici, l'ironie est employée comme figure rhétorique, un moyen de communication qui déclenche un processus d'auto-réflexion chez le personnage auquel l'ironie s'adresse; cette réflexion mène à la

connaissance de soi-même⁵⁰. L'ironie de Socrate marque ainsi le tournant historique vers une image positive de l'ironie; on découvre que l'ironie est favorable à la cognition, ce qui la met en relation avec la philosophie. Ainsi l'ironie socratique mène-t-elle à la connaissance philosophique de soi-même et de sa propre ignorance⁵¹. Dans les dialogues de Platon, Socrate, interrogeant son partenaire avec obstination, fait semblant de ne rien savoir et révèle par ses questions pénétrantes l'ignorance de l'autre. En conséquence, celui-ci est forcé de se libérer de ses préjugés et devient capable d'établir un savoir philosophique bien fondé. En même temps, à côté de sa fonction rhétorique, l'ironie socratique devient une attitude mentale, un mode de vie idéal⁵². Agir selon les principes de l'ironie socratique devient un élément positif de la vie urbaine qui peut influencer la mentalité et la vie d'une personne disposant d'une formation philosophique. Dans un même sens, en tant qu'élément de mentalité et de vie, Schlegel conçoit l'ironie comme un principe spirituel, dépassant le cadre de la rhétorique: chez lui, l'ironie se transforme en une véritable attitude philosophique dont les sources intellectuelles, outre l'ironie de Socrate, sont la *Transzendentalphilosophie* de Kant et de Fichte. Le terme de l'ironie devient ainsi ambigu, il embrasse plusieurs significations: avec la tradition socratique, l'ironie devient un mode d'existence et une

⁵⁰"Die ironische Verbergung wird somit in den Sokratischen Dialogen zu einem bewußt eingesetzten gesprächstechnischen Mittel, das der philosophischen Selbsterkenntnis dient und einen wichtigen Teil der von Sokrates ausgeübten philosophischen 'Hebammenkunst' (Mäeutik) darstellt." (Peter L. Oesterreich, "Ironie", *Romantik-Handbuch*, éd. Schanze, *op. cit.*, p. 352.) [La dissimulation ironique devient un moyen technique de conversation qui est employé consciemment dans les dialogues socratiques; ce moyen sert la connaissance de soi-même et constitue une partie importante de l'art de sage-femme' (maïeutique) philosophique exercé par Socrate.]

⁵¹"Platons Darstellung der Sokratischen Ironie bildet den geistesgeschichtlichen Wendepunkt zu einer positiven Einschätzung der Ironie. Diese beruht im wesentlichen auf der Entdeckung ihres in den platonischen Dialogen demonstrierten erkenntnisfördernden Wertes." (*Ibid.*, p. 351.) [La représentation de l'ironie de Socrate effectuée par Platon constitue le tournant spirituel vers une image positive de l'ironie. Celle-ci repose essentiellement sur la découverte de sa valeur favorable à la connaissance, valeur dont les dialogues de Platon sont caractéristiques.]

⁵²"Über diesen gesprächstechnischen Sinn hinausgehend, spielt die philosophische Ironie bei Platon aber auch die Rolle einer durchgängigen und lebensformprägenden Geisteshaltung. Die Gestalt des Sokrates [...] gewinnt dabei den Charakter eines neuen und philosophischen Existenzideals. Ironischer Handlungsstil wird durch Sokrates als positives Grundelement urbaner Lebenskunst eingeführt, das die gesamte Mentalität und den Lebensstil des philosophisch Gebildeten zu prägen vermag." (*Ibid.*, p. 352.) [Outre sa fonction technique de communication, l'ironie philosophique de Platon constitue également une attitude mentale constante et un mode de vie. Le personnage de Socrate représente dans ce contexte le caractère d'un nouvel idéal d'existence philosophique. À l'aide de Socrate, l'action ironique est introduite en tant qu'élément de base positif de l'art de vivre urbain, un élément capable de former la mentalité entière et le mode de vie de celui qui dispose d'un savoir philosophique.]

mentalité et, avec Schlegel, une forme de réflexion philosophique, un principe spirituel appliquée à la création artistique. Notamment Fichte exerce une influence considérable sur le jeune Friedrich Schlegel qui reprend des termes de la *subjektivistische Reflexionsphilosophie* (par exemple "Selbstschöpfung", "Selbstvernichtung") et de la *Wissenschaftslehre*⁵³. Schlegel s'intéresse en particulier à l'idée fichtéenne du moi absolu et à la manière dont celui-ci fixe lui-même la réalité extérieure⁵⁴, ainsi qu'à la notion *transzendental* qu'il essaie de transférer dans le domaine littéraire⁵⁵, d'où le

⁵³L'influence de Fichte sur Schlegel est bien expliquée par Ernst Behler ("Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n° 88, 1970, Sonderheft, p. 90-114), et par Ingrid Stroh Schneider-Kohrs; elle y consacre quelques remarques dans son article "Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie", *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, éd. Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, p. 75-97.

⁵⁴Behler écrit: "Die Bedeutung, die Fichte für den jungen Friedrich Schlegel besessen hatte, lag zunächst darin begründet, daß dieser Denker die menschliche Freiheit zum Gegenstand neuer Reflexionen gemacht hatte und dabei die objektive Welt in einem veränderten Licht erscheinen ließ, nämlich als vom Ich gesetztes und mit diesem in unlösbarem Wechselbezug stehendes «Nicht-Ich». Die das Ich umgebende Realität erhielt damit eine schillernde Doppelbedeutung. Sie konnte als das Ich beeinflussend, «beschränkend», mit ihm in Wechselwirkung stehend aufgefaßt werden, solange das Ich «nicht darüber reflektierte und zu dem Ergebnis kam, daß es jenes beschränkende Nicht-Ich doch selbst setze.» Wendet sich das Ich aber diesem Verhältnis nachdenkend zu, dann wird bewußt, daß «jene Wechselwirkung zwischen dem Ich und Nicht-Ich ... eine Wechselwirkung des Ich mit sich selbst» ist [...]. In diesem Tatbestand, daß der menschliche Geist notwendigerweise eine von ihm unabhängige Realität annimmt, die sich aber bei philosophischer Analyse als eine von ihm abhängige und nur für ihn bestehende Gegebenheit erweist, hatte Fichte einen unauflösbaren Zirkel unseres Bewußtseins erblickt. «Dies», so hatte er gesagt [...], «daß der endliche Geist notwendig etwas Absoluten außer sich setzen muß (ein Ding an sich) und dennoch von der anderen Seite anerkennen muß, daß dasselbe nur für ihn da sei (ein notwendiges Noumenon sei), ist derjenige Zirkel, den er ins Unendliche erweitern, aus welchem er aber nie herausgehen kann.»" ("Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels", art. cit., p. 107-108.) [Fichte devient très important pour F. Schlegel, parce qu'il met la liberté humaine au centre de réflexions nouvelles; en même temps, il montre le monde objectif sous un autre jour, à savoir comme un "non-moi", fixé par le moi et se trouvant dans une relation d'échange indissociable avec ce moi. La réalité dont le moi est entouré acquiert ainsi une double signification. D'une part, on peut la considérer comme une influence sur le moi, comprise dans une action réciproque et le limitant, à condition que le moi n'y réfléchisse pas et conclue que ce non-moi limitant est fixé par lui-même. D'autre part, dès que le moi réfléchit à cette relation, il se rend compte du fait que l'action réciproque entre le moi et le non-moi est en vérité une interaction du moi avec lui-même. Ainsi l'esprit humain croit-il en une réalité indépendante qui, après une analyse philosophique, se révèle comme une donnée ne dépendant que de lui-même et n'existant que pour lui; en cela, Fichte reconnaît un cycle éternel de notre conscience. Il en tire la conclusion que l'esprit a à la fois besoin de fixer quelque chose d'absolu en dehors de lui-même et de reconnaître le fait que cet absolu n'est fait que *pour lui*; il peut élargir ce cycle vers l'infini, mais jamais en sortir.]

⁵⁵"Diesen Gesichtspunkt der «Wissenschaftslehre», wonach im Ich der «Ideal- und Realgrund Eins und dasselbe» ist, nannte Fichte «transzendental», wobei er sich auf Kant bezog, der dem Begriff des «Transzendentalen» bekanntlich jene spezifische Bedeutung gegeben hatte, die er in der damaligen deutschen Philosophie besaß. «Transzendental» bezeichnet eine Reflexionshaltung, die sich nicht mehr, wie in der traditionellen Philosophie, auf die objektive Seinsweise der Gegenstände richtet, sondern diese im Zusammenhang mit dem «Subjekt der Erkenntnis» betrachtet, somit die Voraussetzungen a priori für unsere Welterfahrung, die «Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis» untersucht und allgemein gesprochen die philosophische Analyse auf die Subjektivität konzentriert. Schlegels frühe literarkritische Leistung läßt sich mit einem Wort so umschreiben, daß er diesen

terme *Transzendentalpoesie* (voir chapitre VI.1). Pour Fichte, l'acte créateur du moi embrasse un double mouvement: le fait de sortir de soi-même afin de créer, en un mouvement centrifuge; le retour vers le moi et la détermination de la création en un mouvement centripète⁵⁶. D'après Schlegel, les idées fondamentales de Fichte, à savoir la création de la réalité par un moi absolu, l'expression du moi dans le non-moi et la réaction du non-moi sur le moi, constituent la description parfaite du travail de l'écrivain moderne:

[...] die besondere Einsicht, die Schlegel bei der Beschäftigung mit der Wissenschaftslehre gewann, läßt sich doch so umschreiben, daß dies absolute Schaffen der Realität, dieser Ausdruck des Ich im Nicht-Ich und die bestimmende Rückwirkung des Nicht-Ich auf das Ich für einen Menschentyp Gültigkeit hat, dessen Aufgabe tatsächlich das absolute Schaffen ist, nämlich den modernen Autor.⁵⁷

Ainsi l'écrivain assume-t-il une attitude transcendante, il est compris dans un mouvement infini. Pour Schlegel, le mot ironie est le plus convenable à décrire la position de l'écrivain, sa relation avec son œuvre:

Sucht man nun diese "transzendente" Haltung mit einem Wort zu umschreiben, dann erscheint keines angemessener als Ironie. Tatsächlich sagt Schlegel auch: "In der Transzendentalpoesie herrscht Ironie". Diese Art der

«transzendentalen Standpunkt» auf das Phänomen der Dichtung übertrug, und daraus neue Einsichten in den künstlerischen Schaffensprozeß entwickelte." (*Ibid.*, p. 108.) [Fichte appelle cet aspect de la *Doctrine de la science*, disant que l'idéal et le réel sont identiques dans le moi, 'transzendental', tout en se référant à Kant. Celui-ci a donné la signification spécifique au terme, signification que le mot 'transzendental' évoque pour la philosophie allemande de l'époque. 'Transzendental' désigne une attitude réflexive qui ne se dirige plus, comme dans la philosophie traditionnelle, vers l'existence objective des objets, mais les met en relation avec le 'sujet de la cognition'. Ainsi cette attitude réflexive analyse-t-elle les conditions a priori de notre connaissance du monde, la 'condition de la possibilité de cognition'; de plus, elle réduit l'analyse philosophique généralement à la subjectivité. C'est le mérite du critique littéraire Schlegel d'avoir transféré le 'point de vue transcendantal' au phénomène de la poésie, afin de prendre à nouveau connaissance du procès de la création artistique.]

⁵⁶Fichte appelle ce double mouvement "'transzendentalen Punkt'" (*ibid.*).

⁵⁷*Ibid.*, p. 109. [En s'occupant de la *Wissenschaftslehre*, Schlegel se rend compte du fait que cette création absolue de la réalité, cette expression du moi dans le non-moi et l'effet rétroactif du non-moi sur le moi s'avère valable pour un type humain qui a pour tâche la création absolue, c'est-à-dire l'auteur moderne.]

Ironie scheint sich vor allem auf das Verhältnis zu beziehen, das zwischen dem Künstler und seinem Werke besteht.⁵⁸

Ayant dépassé le cadre de l'usage rhétorique ponctuel, l'ironie devenue réflexion philosophique est élevée à une puissance, étendue vers l'infini, justement à cause du double mouvement perpétuel: "Der rhetorische Tropus wird [...] «ins Unendliche entwickelt» [...], und die dergestalt infinitisierte und potenzierte Ironie erweitert sich zur Totalität urbaner und philosophischer Lebensform."⁵⁹ La première élévation à une puissance - d'un moyen rhétorique à un mode d'existence - est suivie par une deuxième: d'un état d'esprit subjectif (*subjektive Geisteshaltung*) à une conscience du monde objective (*objektives Weltbewußtsein*) qui reconnaît l'origine des choses, le chaos cosmogonique, et les représente d'une façon adéquate dans leur genèse:

Neben der ersten Steigerung der Ironie von der rhetorischen zur existenziellen ergibt sich eine zweite Potenzierung, die sich durch den Zusammenhang der beiden folgenden *Athenäums*-Fragmente verdeutlichen läßt: "Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos" [...]. "Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann" [...]. Durchgängige Ironie bedeutet demnach nicht nur eine beliebige subjektive Geisteshaltung, sondern ein objektives Weltbewußtsein, das die Entstehung der Dinge aus ihrem Grunde, dem kosmogonischen Chaos, erkennt und adäquat repräsentiert. Die Ironie gewinnt dergestalt eine ontologische Bedeutung.⁶⁰

⁵⁸*Ibid.*, p. 110. [Si l'on veut caractériser cette attitude 'transcendantale' par un seul mot, aucun n'est plus juste que l'ironie. En effet, Schlegel dit entre autres: 'Dans la poésie transcendante, il y a ironie.' Cette sorte d'ironie semble en premier lieu concerner la relation entre l'artiste et son œuvre.]

⁵⁹Oesterreich, "Ironie", art. cit., p. 355. [Le trope rhétorique est 'développé vers l'infini', et l'ironie ainsi ouverte à l'infini et élevée à une puissance couvre la totalité du mode de vie urbain et philosophique.]

⁶⁰*Ibid.*, p. 355-356. [À côté du premier développement de l'ironie (de l'ironie rhétorique à l'ironie existentielle), il y a une deuxième élévation à une puissance, qui peut être mise en évidence dans le contexte de ces deux fragments de l'*Athenäum*: "L'ironie est la conscience claire de l'agilité éternelle, du Chaos infini et complet." (Friedrich Schlegel, *Fragments*, traduit et présenté par Charles Le Blanc, Paris, Corti, coll. en lisant en écrivant, 1996, p. 233.) "Un chaos est seulement ce désordre d'où un monde peut surgir." (*Ibid.*) Par conséquent, l'ironie permanente constitue non seulement une attitude mentale subjective quelconque, mais aussi une conscience du monde objective, une conscience qui reconnaît la genèse des choses dès leur origine, du chaos cosmogonique, et les représente de manière adéquate. L'ironie obtient ainsi une signification ontologique.]

Transformée en conscience objective, la *romantische Ironie* représente plus qu'un concept littéraire, qu'une théorie ou une esthétique. Elle constitue la représentation permanente d'une différence indissoluble; inconciliable avec toute sorte d'identité ou médiation définitive⁶¹, la *romantische Ironie* de Schlegel n'est pas une dialectique comparable à celle de Hegel:

Die infinite Form der Schlegelschen Ironik macht sie im Unterschied zur Hegelschen Dialektik gegen jede Art von Identität und engültiger Vermittlung unversöhnlich. "Idee" im Sinne des ironischen Idealismus meint nicht eine begrifflich vermittelte Identität, sondern eine permanente Vergegenwärtigung einer unaufhebbaren Differenz [...].⁶²

Le fragment 121 de l'*Athenäum* exprime la permanence de la différence indissoluble: "Eine Idee ist ein bis zur Ironie vollendeter Begriff, eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken".⁶³ En conséquence, la façon schlegélienne de traiter les oppositions se distingue nettement de la recherche d'un équilibre effectuée par Hegel, d'où la dialectique. Schlegel suit le principe de l'antithèse, source d'une énergie qui pousse l'homme continuellement à la recherche et le force à corriger des positions inconsidérées⁶⁴. Mouvement perpétuel, l'ironie devient pour l'artiste romantique la médiatrice la plus importante entre les oppositions; elle adoucit l'hétérogénéité, car elle oblige l'artiste à un va-et-vient perpétuel entre le réel et l'idéal, le fini et l'infini, le conditionné et

⁶¹Oesterreich, "Ironie", art. cit., p. 356.

⁶²*Ibid.* [La forme infinie de l'ironie schlegélienne la rend inconciliable avec toute sorte d'identité ou de médiation finale - contrairement à la dialectique hégélienne. Au sens de l'idéalisme ironique, l'idée n'est pas une identité transmise par une terminologie, mais une prise de conscience permanente d'une différence indissoluble.]

⁶³Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente* (1798), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. cit., t. II, p. 184. ["Une idée est un concept achevé jusqu'à l'ironie, une synthèse absolue d'antithèses absolues, l'alternance incessante et autocréatrice de deux pensées qui se combattent." (Schlegel, *Fragments*, traduction Le Blanc, *op. cit.*, p. 151.)]

⁶⁴Voir Behler, "Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels", art. cit., p. 110-114.

l'inconditionné⁶⁵. Dans le fragment 51 de l'*Athenäum*⁶⁶, l'ironie est mise en parallèle avec "l'alternance continue d'autocréation et d'autodestruction"⁶⁷ ("steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung"). Par conséquent, elle crée une forte tension, mais signifie en même temps une grande liberté d'esprit pour l'artiste: la liberté de prendre ses distances par rapport à l'œuvre d'art, de relativiser le travail artistique. À ce propos, Schlegel écrit dans le fragment 108 du *Lyceum*: "Sie [die Ironie] ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig."⁶⁸ En cela, elle s'intègre totalement au concept de la *progressive Universalpoesie* dont Schlegel parle dans le fragment 116 de l'*Athenäum*:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. [...] Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehr Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. [...] Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.⁶⁹

En outre, tout ce qui est donné se trouve soumis à une transgression continuelle, car l'ironie constitue également ce que Schlegel appelle "«eine permanente Parekbase»

⁶⁵Voir Helmut Prang, *Die romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, coll. Erträge der Forschung, 1972, p. 12-13.

⁶⁶*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. cit., t. II, 1967, p. 172-173.

⁶⁷Schlegel, *Fragments*, traduction Le Blanc, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁸*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. cit., t. II, 1967, p. 160. ["Elle est la plus libre de toutes les licences car, à travers elle, on passe au-dessus de soi, et pourtant aussi la plus réglée; elle est donc absolument nécessaire." (Schlegel, *Fragments*, traduction Le Blanc, *op. cit.*, p. 120.)]

⁶⁹*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. cit., t. II, 1967, p. 182-183. ["La poésie romantique est une poésie universelle progressive. [...] Elle embrasse tout ce qui est poétique, du plus grand système de l'art, qui contient en soi plusieurs systèmes, au soupir, au baiser que l'enfant poète exalte dans un chant naturel. [...] Mais elle peut néanmoins, surtout entre le représenté et le représentant, libre de tout intérêt réel ou idéal, planer sur les ailes de la réflexion poétique, la renforçant encore, toujours, et, telle une interminable série de miroirs, la multiplier." (Schlegel, *Fragments*, traduction Le Blanc, *op. cit.*, p. 148-149.)]

[...], d.h. eine ständige Überschreitung des Gegebenen"⁷⁰, donc le dépassement du monde fini. Moyennant tous ces aspects différents, la *romantische Ironie* est destinée à être le médium qui permet d'exprimer l'absolu, tout en dévoilant le caractère fictif (*Schein-Charakter*) de la création littéraire et artistique⁷¹.

L'idée schlegélienne de la *romantische Ironie* a servi de point de départ à la réflexion et la création d'un certain nombre de ses contemporains romantiques, bien qu'ils aient souvent modifié ou contredit son concept⁷². Notamment Novalis, ami de Schlegel, a été beaucoup moins influencé par son idée de la *romantische Ironie* que l'on ne pouvait attendre⁷³. Déjà, il n'utilise guère le terme "ironie", mais parle plutôt d'"humour". Dans les fragments intitulés *Blütenstaub* (*Grains de pollen*), Novalis utilise les mots ironie et humour comme termes équivalents⁷⁴. Mais tandis que l'ironie de Schlegel désigne un mouvement, une activité perpétuelle ("Bewußtsein der ewigen Agilität", "permanente Parekbase"), l'humour de Novalis est un *résultat*, "[das] Resultat einer freyen Vermischung des Bedingten und Unbedingten"⁷⁵, donc quelque chose de statique:

Wenn jedoch Novalis bei einer Gleichsetzung von Humor und Ironie den Humor als "Resultat" einer Vermengung von Bedingtem und Unbedingtem bezeichnet, weicht er insofern von Schlegels Ironie-Begriff ab, als dieser ja etwas Aktives enthält, also nicht Ergebnis, sondern geistig Bewegendes ist. Für

⁷⁰Prang, *Die romantische Ironie*, op. cit., p. 13.

⁷¹Voir Roland Heine, op. cit., p. 31: "[...] Schlegel geht es [...] um den gleichzeitigen Verweis auf den *Schein-Charakter* des Dargestellten." [Pour Schlegel, il est important d'indiquer en même temps le caractère fictif de ce qui est représenté.]

⁷²Parmi ces écrivains et philosophes romantiques se trouvent par exemple Schelling, Müller, Solger, A. W. Schlegel, Schleiermacher, Novalis, Tieck, Brentano, Arnim, Hoffmann et Eichendorff. Leurs positions souvent divergeantes du concept de Schlegel sont décrites par Helmut Prang (*Die romantische Ironie*, op. cit.) et par Ingrid Strohschneider-Kohrs dans son livre *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1960.

⁷³Ce fait est approfondi par Ingrid Strohschneider-Kohrs (op. cit., p. 100-112).

⁷⁴Ainsi Novalis écrit-il: "Was Fr. Schlegel als Ironie charakterisirt, ist meinem Bedünken nach nichts anderes als die Folge, der Karakter der Besonnenheit, der wahrhaften Gegenwart des Geistes. Schlegels Ironie scheint mir ächter Humor zu seyn. Mehre Nahmen sind einer Idee vorteilhaft." (*Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub* (1798), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., t. II, 1965, p. 425.) [Ce que Schlegel caractérise comme ironie, n'est, à mon avis, rien d'autre que la conséquence, le caractère de la vraie sagesse, de la présence d'esprit véritable. L'ironie de Schlegel me semble être du véritable humour. Plusieurs noms sont avantageux pour une idée.]

⁷⁵*Ibid.*, p. 425.

Novalis ist demnach Humor oder Ironie ein Zustand, während Friedrich Schlegel gerade auf das "Bewußtsein der ewigen Agilität" Wert legte und Ironie als "eine permanente Parekbase", also als eine ständige Grenzüberschreitung, bezeichnete.⁷⁶

Par conséquent, la *romantische Ironie* représente à la fois un modèle de réflexion philosophique idéal, transférable à la poésie, et un mode d'existence pour Friedrich Schlegel. Son idéalisme ironique (*ironischer Idealismus*) présuppose l'idéal d'un esprit libéral, d'une formation universelle et d'une personnalité plurielle; la libéralité et la formation absolue demandent, elles, un esprit ironique. Ici, Schlegel transforme le concept de Kant au sujet de la pensée éclairée (*aufgeklärte Denkart*) et l'adapte à son idée d'idéalisme ironique. D'après Kant, la pensée éclairée permet d'adopter le point de vue des autres. Schlegel transfère cette capacité à l'intérieur du moi qui porte les différentes positions en lui-même⁷⁷. Notamment dans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (voir chapitre VI.1), chez l'*Universalgenie* Goethe, Schlegel trouve la pluralité intérieure qui en est le résultat; il y reconnaît l'ironie qui contribue à l'unité progressive de ce roman, planant au-dessus de l'œuvre ("Ironie, die über dem Wercke schwebt").

Le sujet de notre thèse nous amène ici à nous demander quelle attitude Julien Gracq assume au sujet de l'ironie, quelle importance elle a par rapport à son écriture. Tout d'abord, il faut constater que l'ironie est employée comme figure rhétorique: elle constitue un moyen stylistique bien présent dans les textes de Gracq, employé de

⁷⁶Prang, *op. cit.*, p. 32. [Étant donné une égalité entre humour et ironie, Novalis voit en l'humour le 'résultat' d'un mélange entre le conditionné et l'inconditionné; en cela, il s'éloigne de l'ironie de Schlegel, car celle-ci contient quelque chose d'actif - elle n'est pas résultat, mais mouvement spirituel. Par conséquent, pour Novalis, l'humour et l'ironie sont un état, tandis que F. Schlegel tient justement à la 'conscience de l'activité perpétuelle' et comprend l'ironie comme une transgression permanente des limites.]

⁷⁷"Schlegel wandelt hier das Kantische Konzept der aufgeklärten Denkart, die dadurch entsteht, daß man «sich in den Standpunkt anderer versetzt» [...], im Sinne seines ironischen Idealismus ab. Durch einen infiniten Prozeß distanzierender Selbstironie im Rhythmus stetiger Selbstschöpfung und Selbstvernichtung soll der innere Pluralismus der allseitig gebildeten Persönlichkeit entstehen, in dessen «Innere das Universum [...] reif geworden ist» [...]." (Oesterreich, "Ironie", art. cit., p. 358.) [Schlegel transforme le concept kantien de la pensée éclairée au sens de son idéalisme ironique; la pensée éclairée se fonde sur la capacité d'assumer la position des autres. Le pluralisme de la personnalité formée universellement, dont l'intérieur contient l'univers mûri, doit résulter d'un processus infini d'ironie de soi-même au rythme perpétuel de l'autocréation et de l'autodestruction.]

façon variée dans des contextes divers. Il est possible de distinguer deux aspects différents dans ses textes: d'une part, l'ironie rhétorique directe, non voilée et constamment présente, surtout dans l'œuvre critique - une ironie directe qui crée ce que Michel Murat appelle "une complicité" avec le lecteur⁷⁸, en premier lieu avec celui qui dispose d'une certaine culture⁷⁹. Cette ironie est signe d'une certaine attitude vis-à-vis des hommes et des choses, caractérisée par une prise de distance continuelle; en même temps, elle fait preuve d'un humour très fin, lié à la réflexion. On la reconnaît facilement dans les essais critiques, notamment dans *Lettrines* et *En lisant en écrivant*. Les exemples sont nombreux - en voici un, extrait de *Lettrines*:

Il est singulier que la poésie et le trouble de l'adolescence, dans notre littérature, doivent à peu près tout aux collèges religieux (Montherlant, Peyrefitte, Mauriac) mais que la poésie de l'enfance (Colette, Fournier, Giraudoux, Pergaud) ait été tout entière couvée dans les impersonnelles mairies-écoles pleines de mouches mortes de la "laïque" de Jules Ferry - lequel n'escomptait certes guère faire neiger de ses favoris austères, sur tous les villages de France, la féerie à pleines mains.⁸⁰

Cet exemple de *Lettrines* fait preuve d'une distance ironique par rapport à la tradition de formation. Le passage commence par la constatation simple, presque étonnée, que des institutions scolaires austères ont servi de terrain favorable à la littérature; il aboutit à une ironie très fine, au fait que l'initiateur de l'école laïque a, dans le cas des personnalités citées, provoqué le contraire de ce qu'il avait prévu pour les élèves. La forme d'ironie stylistique dont cet exemple de *Lettrines* fait preuve est très typique de l'écriture gracquienne, notamment des œuvres critiques.

⁷⁸Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 22.

⁷⁹"Tout comme Stendhal, on ne goûte Gracq que si on est passé par l'enseignement secondaire, «parce qu'un certain usage parodique du langage, toujours flottant autour de sa prose à l'état virtuel, ne s'apprend que dans les cours de collège». Du lycée Clemenceau à la rue d'Ulm, la langue de Gracq a été mise à l'épreuve dans ces cours de collège; elle en garde un pli caractéristique, celui de jouer avec le lecteur, à la fois tenu à distance et sollicité dans sa culture." (*Ibid.*, p. 116.)

⁸⁰*Lettrines*, OC, t. II, p. 227.

D'autre part, l'ironie devenue mode de pensée et moyen de représentation narrative apparaît comme élément stylistique sur tous les niveaux des textes littéraires. Elle se manifeste notamment dans le contexte de l'évocation du fantastique. Un exemple pertinent sont les "fragiles apparences" dont Gracq parle déjà dans *Au château d'Argol* pour caractériser le monde réel:

Il [Albert] regardait les bois de Storrvan et tout ce paysage sévère, et il lui parut soudain que cette mer d'arbres où nul repère n'arrêtait la vue jusqu'aux limites de l'horizon se fût détachée complètement d'un monde dont la séparait la malédiction d'un charme, et se fût mise à tourner autour du château comme une roue [...]. Et il se persuada, en effet, que ce monde qui l'entourait ne fût soutenu dans son existence d'une fantomatique fixité que par la tension proche de sa limite de quelque force insoupçonnée qui le maintenait par miracle au-dessus du néant, et que ces fragiles apparences, dont la tranquillité même faisait pour l'âme toute la réalité de sa terreur, dussent se disloquer et voler en éclats sous ses yeux à la moindre baisse de régime.⁸¹

Le monde représenté est mis en question par l'irruption du fantastique - il en résulte l'impression d'un va-et-vient entre le monde réel et le fantastique, un double mouvement qui peut être mis en relation avec l'idée schlegélienne d'un mouvement de réflexion sans fin. Cette deuxième forme d'ironie gracquienne est celle qu'il est permis de mettre en relation avec l'ironie romantique⁸², car le fantastique est à la fois évoqué et révoquée. Elle se manifeste à travers le procédé de réécriture évoqué par Ruth Amossy et Patrick Marot; Marot le qualifie de "procès paradoxal qui actualise pleinement l'ironie romantique définie par Friedrich Schlegel et Novalis"⁸³. Comme Ruth Amossy, il reconnaît une réécriture de décors romantiques, "à la fois signalés

⁸¹*Au château d'Argol*, OC, t. I, p. 60-61.

⁸²Oskar Roth met ce passage d'*Au château d'Argol* en relation avec Fichte: "Auch Fichte negiert in seiner *Wissenschaftslehre* [...] die Wirklichkeit der Welt. Das Sein im absoluten Sinn ist die einzige Wirklichkeit, und dieses erzeugt ein *Bild* seiner selbst, das wir allerdings für wirklich halten." (*Op. cit.*, p. 210.) [Dans sa *Doctrine de la science*, Fichte renie, lui aussi, la réalité du monde. L'existence au sens absolu est la seule réalité, et elle engendre une *image* d'elle-même, que nous prenons cependant pour réelle.]

⁸³Marot, "Julien Gracq, héritier des romantismes", art. cit., p. 463.

comme stéréotypes et réélaborés dans l'ensemble de l'œuvre sur un mode poétique positif"⁸⁴. La réécriture signifie une confirmation des ces décors stéréotypés; néanmoins, une désécriture a lieu en même temps, d'où le paradoxe:

Si la réécriture est objectivation, c'est, me semble-t-il, davantage en tant qu'elle théâtralise les enjeux poétiques et problématiques des références pour les soumettre à une tension qui puisse les enrichir par superposition, mais qui risque aussi de les renvoyer à une aporie. En ce sens, la réécriture menace ce qu'elle convoque de révocation; elle est indissociable d'une désécriture - en un procès paradoxal qui actualise pleinement l'ironie romantique définie par Friedrich Schlegel et Novalis.⁸⁵

Ainsi la confirmation (réécriture) est-elle en même temps une négation (désécriture), car elle engendre une tension qui n'est guère soulevée: en conséquence, l'ironie "opère [...] à double sens"⁸⁶. Patrick Marot cite l'exemple d'*Au château d'Argol*:

Ainsi par exemple *Au château d'Argol* apparaît-il simultanément dans le jeu de négation-confirmation d'une esthétique des ruines qui déconstruit sa stéréotypie, la désignant par là même, et d'un plaisir de l'écriture que Gracq avoue sans ambages, et qui reconduit le récit à son premier degré.⁸⁷

Cet exemple du "double sens" de l'ironie - la déconstruction et l'affirmation parallèle de l'image stéréotypée des ruines - n'est pas unique, au contraire - il s'agit d'un phénomène généralement présent dans l'œuvre littéraire de Gracq, d'un procédé de narration utilisé en permanence: un décor est construit, mais en même temps, il porte déjà les signes de son anéantissement ultérieur. Ainsi est-il facile de trouver des exemples similaires dans les autres textes narratives: l'emploi ambigu du motif des ruines dans *Au château d'Argol* peut être comparé à celui du *Rivage des Syrtes*. Dans

⁸⁴*Ibid.*, p. 461.

⁸⁵*Ibid.*, p. 463.

⁸⁶*Ibid.*

⁸⁷*Ibid.*

ce roman, les ruines sont soumises à une ambivalence semblable. Les ruines symbolisent toujours le retour du principe organique, la puissance de la nature et sa supériorité à la création humaine. D'un côté, on les associe à la mort, notamment à Maremma où le processus de déclin équivaut à un pourrissement⁸⁸. De l'autre côté, les ruines sont liées à la vie renaissante entre les débris; il suffit de penser à l'exemple de Sagra, à la verdure et au bruit d'eau coulante⁸⁹. La forte présence d'une ironie "à double sens" fait, en effet, appel à la *romantische Ironie* et fait revivre les enjeux théorisés par Schlegel. Tout d'abord, l'ironie gracquienne qui se manifeste à travers la réécriture correspond à une destruction de l'illusion poétique, plus exactement à une hésitation continuelle entre l'évocation d'une illusion poétique et sa mise en question par la suite. Cette mise en question consiste en un jeu permanent avec la perspective de la narration, ainsi qu'avec les états de conscience des personnages et, en général, les lieux communs poétiques - des caractéristiques de la *romantische Ironie* assumant la fonction de leitmotive. La capacité de jouer ainsi avec sa propre création artistique est une preuve de la distance critique que Gracq sait prendre, d'un côté par rapport à son écriture, de l'autre côté à l'égard du lecteur. Dans *Lettrines*, Gracq écrit: "Vous me demandez ce que je pense de mes livres? Infiniment plus de bien et infiniment plus de mal que vous."⁹⁰ L'importance de ce passage très bref est accentuée par sa position isolée; ces deux phrases constituent une unité textuelle indépendante, d'où leur poids.

Le Rivage des Syrtes reste certainement un des exemples les plus convaincants de la mise en jeu évoquée. Dans ce roman, il est particulièrement évident que l'illusion poétique est contrecarrée par l'ambiguïté de l'univers romanesque. Rien n'est unilatéral, mais tout - les objets et les événements aussi bien que les personnages - oscille entre deux pôles, le positif et le négatif, la beauté et la maladie, l'espoir et la

⁸⁸Voir par exemple *Le Rivage des Syrtes*, OC, t. I, p. 624-625.

⁸⁹*Ibid.*, p. 612. Ruth Amossy fournit une analyse détaillée du jeu de déconstruction et d'affirmation de stéréotypes littéraires dans *Un beau ténébreux (Les jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq)*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980). En ce qui concerne *Un beau ténébreux*, on pourrait aussi bien mentionner le rôle de l'individu par rapport à la société (le personnage du dandy).

⁹⁰*Lettrines*, OC, t. II, p. 187.

désillusion. Toutes ces oppositions convergent dans le personnage d'Aldo, et en même temps en le lecteur qui vit obligatoirement le même procès d'illusion et de désillusion⁹¹.

La tension et l'ambiguïté sans cesse maintenues, la validité parallèle de contrastes souvent paradoxales s'exprime également au niveau de la langue, de sorte que l'ironie se manifeste déjà à ce niveau élémentaire, au moment originel de l'écriture. Ce fait est indiqué par Michel Murat qui note d'abord que l'ironie se fait jour "par le décalage ou la disproportion": "[...] dans *Le Rivage des Syrtes*, elle résulte de l'écart et de la convenance également excessifs entre le signe et la chose signifiée [...]"⁹²; ensuite, elle agit moyennant l'emploi de l'italique, expression d'une "contradiction intime" qui, "comme chez Stendhal [...]" tend à se résoudre par l'ironie"⁹³. Pourtant, la tension entre l'aristocratie des "mots élus" et le "familier"⁹⁴ qu'ils désignent est maintenue. Au lieu de résoudre les contradictions, l'ironie les tient suspendues, leur accorde un statut de validité au lieu de les supprimer. Par là, elle est comparable à la *romantische Ironie*. S'y ajoute le fait qu'aucun des romans de Gracq ne dispose d'une fin définitive; l'action reste suspendue, car l'auteur refuse la fixation finale.

Effectivement, il est plutôt difficile de supposer une dépendance systématique de Gracq de la philosophie schlegélienne de la *romantische Ironie*. Sans doute la connaît-il: Ricarda Huch consacre un chapitre à ce sujet⁹⁵. Elle essaie d'expliquer les enjeux de la *romantische Ironie* en la comparant avec un jeu: comme un enfant avec son jouet, le poète doit jouer avec l'œuvre artistique, afin de maîtriser la lourdeur de la matière poétique anéantie et recréée. Agissant ainsi, le poète fait preuve d'une liberté d'esprit (*Geistesfreiheit*):

⁹¹Par exemple avant et après la traversée, face à l'envoyé, Vanessa et Danielo.

⁹²Murat, *Julien Gracq*, op. cit., p. 72.

⁹³*Ibid.*, p. 132.

⁹⁴*Ibid.*

⁹⁵Ricarda Huch, *Die Romantik, Gesammelte Werke*, éd. Wilhelm Emrich, Cologne, Berlin, Kiepenheuer & Witsch, t. IV, 1969, p. 252-267.

[...] das beständige Vernichten und Neuschaffen seines Gegenstandes, wozu nach ihm der Künstler fähig sein soll, ist ja nichts anderes als seine Meisterschaft über den Stoff, den er sich selbst gewählt, in den er sich vertieft hat, aus dem er sich aber jederzeit erheben kann, um ihn beliebig zu verwandeln und in jede Form zu bringen. Ein geistiges Fliegenkönnen. [...] Man könnte romantische Ironie am besten mit Geistesfreiheit übersetzen. Nicht naturlos, aber naturfrei ist der wahre Ironiker.⁹⁶

Huch défend l'idée de la *romantische Ironie* contre les attaques d'écrivains classiques comme Schiller, les attaques de ceux qui ne voient en l'ironie romantique qu'une justification du bavardage littéraire et du superficiel⁹⁷. Elle essaie d'illustrer ses explications au sujet de la *romantische Ironie* en citant deux exemples de Tieck (*Der gestiefelte Kater*, 1797, *Musikmärchen vom Ungeheuer und dem bezauberten Walde*, 1797). Dans l'ensemble, Ricarda Huch aborde les aspects essentiels de l'ironie romantique: le principe de l'indépendance de l'esprit, le refus d'étroitesse, le jeu avec le sujet artistique et la prise de distance nécessaire⁹⁸. Par conséquent, si Gracq ne connaît la *romantische Ironie* qu'à l'aide du livre de Huch, son idée du concept schlegélien est plutôt unilatérale. Cependant, étant donné que Gracq s'intéresse vivement à l'idéologie romantique et aux textes des romantiques allemands, qu'il a lu les fragments de Schlegel et de Novalis, il peut s'être inspiré de textes de Hoffmann ou Tieck, même de Goethe, qui, eux, appliquent le principe de la *romantische Ironie* dans leurs œuvres⁹⁹. Outre une réception directe des théories de Schlegel, il pourrait donc y avoir une influence secondaire, sous-jacente, peut-être même inconsciente. Ainsi dans les textes de Hoffmann et de Tieck se trouvent-ils des techniques littéraires

⁹⁶*Ibid.*, p. 254. [D'après Schlegel, l'artiste doit être constamment capable de détruire et de recréer son objet; ceci prouve sa maîtrise par rapport à la matière qu'il a choisie, dans laquelle il a plongé, mais de laquelle il peut à tout moment se détacher afin de la transformer au choix et de la mettre en toute forme possible. Une capacité spirituelle de voler. Le véritable ironiste n'est pas sans nature, mais libre de nature.]

⁹⁷*Ibid.*, p. 265.

⁹⁸Pourtant, Helmut Prang reproche à Ricarda Huch d'avoir un point de vue trop restreint (Prang, *op. cit.*, p. 89-91).

⁹⁹Il y a cependant d'autres relais possibles qui ne vont pas être poursuivis ici, notamment du côté de Lautréamont ou de Poe, qui se sont également intéressés au romantisme allemand.

que l'on peut retrouver dans l'écriture de Gracq, par exemple la technique de désillusionner le lecteur en changeant continuellement entre deux mondes, ou bien la réflexion sur les moyens artistiques, toutes les deux utilisées par Hoffmann dans *Der goldene Topf*¹⁰⁰. Chez Gracq, on retrouve des moyens narratifs tout à fait similaires: dans "Le Roi Cophétua", *Le Roi pêcheur* et avant tout dans le texte *Un cauchemar*, il faut parler d'une coexistence de deux mondes différents, d'un va-et-vient entre eux. Les protagonistes vivent à la fois une vie réelle et affrontent un monde fantastique et mystérieux, rempli de phénomènes inexplicables - la maison de Nueil, l'univers du Graal ou celui des fantômes. En revanche, dans *Un beau ténébreux*, on découvre des réflexions sur les moyens artistiques, notamment de la part d'Allan¹⁰¹. Naturellement, il est problématique d'effectuer une comparaison directe entre les styles narratifs des romantiques et celui de Gracq. Cependant, il semble justifié de supposer un vif intérêt de sa part pour les textes et l'idéologie romantiques, même une sorte de parenté spirituelle avec la pensée de Schlegel, prônant la *romantische Ironie* et revendiquant son application continuelle, car cette pensée, ce principe spirituel lui est sans doute familier. La fonction considérable de l'ironie pour l'écriture gracquienne justifie cette hypothèse. Gracq réalise une oscillation productive entre les oppositions qu'il dresse dans ses textes narratifs. L'illusion poétique qui résulte de cette oscillation est destinée à rester ouverte, suspendue entre les pôles. Gracq refuse de se décider pour l'un des deux côtés de l'ambiguïté, il plaide pour le principe de la franchise. Il trouve l'application de ce principe chez Schlegel; ce fait seul suffit pour rapprocher Gracq de la *romantische Ironie* - peu importe dans ce contexte s'il a vraiment assumé les idées de Schlegel ou non.

Gracq a donc recours aux principes de l'oscillation et de la franchise, suggérées par le modèle schlegélien. Ces principes permettent une application tout à fait personnelle, car elles reposent sur le principe de l'ouverture. Gracq observe

¹⁰⁰Prang, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁰¹Voir par exemple *Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 146.

justement ce principe en faisant persister l'ambiguïté qu'il crée dans ces récits narratifs. L'existence d'Aldo, suspendue entre illusion et désillusion, constitue probablement l'exemple le plus pertinent à cet égard: la fin du *Rivage des Syrtes*, la destruction d'Orsenna, ne constitue pas de synthèse définitive, non plus. L'illusion poétique créée s'avère constitutive et productive, car elle n'est pas désavouée: l'avenir d'Aldo est suspendu, ouvert. L'indétermination et l'ouverture, caractéristiques de tous les récits gracquiens, peuvent être mises en relation avec la théorie de Wolfgang Iser au sujet des *Unbestimmtheitsstellen* ('passages indéterminés') et *Leerstellen* ('passages vides') dans la narration¹⁰². Dans les récits de Gracq, il y a de tels passages indéterminés, voire vides: ici, l'affinité pour la *romantische Ironie*, c'est-à-dire pour le principe de la suspension, du 'flottement en l'air', s'esquisse; en même temps, c'est ici que Gracq indique un concept poétique qui va à l'encontre des contraintes imposées par le système hégélien, notamment celles liées à la dialectique.

3. Gracq et le fragment - le modèle de Schlegel

Tout comme l'ironie, le fragment constitue un élément essentiel de l'œuvre gracquienne: depuis 1953/54, Gracq se consacre régulièrement à l'écriture fragmentaire¹⁰³. En général, le caractère fragmentaire d'un texte peut avoir des origines différentes - la transmission (*Überlieferung*) insuffisante d'une œuvre,

¹⁰²Voir Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), Munich, Wilhelm Fink, 1994, 4^{ème} édition. Le concept des *Unbestimmtheitsstellen* est de Roman Ingarden; Wolfgang Iser s'y réfère et conçoit à son tour la théorie des *Leerstellen* qu'il définit ainsi: "Ergeben sich Leerstellen aus den Unbestimmtheitsbeträgen des Textes, so sollte man sie wohl Unbestimmtheitsstellen nennen, wie es Ingarden getan hatte. Leerstellen indes bezeichnen weniger eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes bzw. der schematisierten Ansichten als vielmehr die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers. [...] Indem die Leerstellen eine ausgesparte Beziehung anzeigen, geben sie die Beziehbarkeit der bezeichneten Positionen für die Vorstellungsakte des Lesers frei; sie 'verschwinden', wenn eine solche Beziehung vorgestellt wird." (Iser, *op. cit.*, p. 284.) [S'il arrive que des *Leerstellen* (des 'passages vides') résultent de passages indéterminés du texte, on devrait les appeler *Unbestimmtheitsstellen*, tout comme Ingarden l'a fait. En revanche, les *Leerstellen* désignent moins une lacune dans la détermination de l'objet visé ou des avis schématisés; ils désignent plutôt la possibilité d'occuper un certain passage du système textuel par l'imagination du lecteur. En faisant allusion à une relation laissée en blanc, ils libèrent la possibilité de la mise en relation de la position désignée pour les actes d'imagination du lecteur; ils 'disparaissent', quand une telle relation est imaginée.]

¹⁰³Voir Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 155.

l'abandon d'un texte, l'état incomplet dû à la mort de l'auteur, ou bien le choix conscient de la forme littéraire du fragment. Dans l'œuvre de Gracq, la forme du fragment s'explique par deux de ces quatre possibilités: d'un côté, l'abandon d'un texte, l'impossibilité de le mener à une fin; ceci est le cas de "La Route", projet de roman resté fragment, entamé en 1953 et abandonné en 1956. De l'autre côté, Gracq *choisit* consciemment la forme du fragment comme moyen d'expression littéraire. Avec cette décision, il suit une certaine tradition littéraire. Tout d'abord, on pense au courant aphoristique de la littérature française du dix-septième et dix-huitième siècles, notamment aux maximes de La Rochefoucauld (*Réflexions ou sentences et maximes morales*, 1695) et aux fragments de Chamfort (*Maximes et pensées, caractères et anecdotes*, 1795), mais aussi à quelques écrivains du vingtième siècle, tels René Char, Francis Ponge, George Perros et Jacques Réda. En même temps, l'écriture fragmentaire est étroitement liée au premier romantisme en Allemagne, notamment à l'écriture de Schlegel et de Novalis. Par conséquent, il semble justifié de supposer - à côté d'autres sources d'inspiration - une relation entre l'écriture fragmentaire de Gracq et l'esthétique du fragment romantique. Cependant, une telle mise en relation est considérée d'un œil sceptique par Michel Murat:

[...] le mot commode de "fragment" a l'inconvénient de charrier des idées romantiques, puis supposées modernes - de Novalis à Blanchot *via* Nietzsche -, qui insistent sur l'arrachement et l'impossible, sur le pathétique de l'incomplétude, sur une préséance paradoxale de la partie par rapport au tout. Or ces textes de Gracq sont loin du "calme bloc" mallarméen. Chacun constitue un objet à la fois fini et ouvert: une œuvre de petit format, un peu à l'instar du poème en prose, qui ne laisse rien à désirer mais communique par tous les éléments de sa substance avec d'autres textes du même ordre [...].¹⁰⁴

Michel Murat voit une distance entre le fragment de Gracq et la conception romantique du fragment, chargée d'une multitude d'enjeux idéologiques. Pour lui, les fragments

¹⁰⁴*Ibid.*, p. 213.

gracquiens représentent des unités textuelles parfaitement closes, mais tout de même en communication avec "d'autres textes du même ordre". Sans doute cet avis correspond-il le plus à l'idée gracquienne de l'écriture fragmentaire. Gracq, lui, se voit dans ce contexte beaucoup plus près de la littérature française moderne, notamment de Char, Ponge et Réda que du romantisme allemand¹⁰⁵. Cependant, il admet avoir lu l'*Athenäum* de Schlegel avec un intérêt très vif, et en Novalis, il reconnaît le "maître du fragment"¹⁰⁶. Dans ce sens, Bernhild Boie et Patrick Marot voient une parenté entre le fragment de Gracq et le fragment romantique. Boie évoque ainsi le fragment schlegélien du hérisson afin de caractériser l'écriture fragmentaire de Gracq:

"Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel." Friedrich Schlegels berühmte Definition des Fragments ist wie zugeschnitten auf Gracqs Prosastücke, und dies nicht nur durch den Hinweis auf den abgrenzenden Form- und Kunstwillen, sondern auch im Bild, das Schlegel heranzieht. Alle Texte Gracqs haben etwas von dieser widersetzlichen, borstigen Vollkommenheit des um sich selbst gerollten Igels.¹⁰⁷

"Un fragment, comme une petite œuvre d'art, doit être complètement séparé du monde environnant et complet en soi, tel un hérisson."¹⁰⁸ - Schlegel définit le fragment comme une œuvre artistique en miniature qui doit être accomplie en elle-même et séparée du monde extérieur, pareil à un hérisson. Pour Boie, cette définition s'adapte parfaitement à la prose de Gracq, aussi bien à sa volonté de démarcation artistique et formelle qu'à l'accomplissement 'hérisse' de ses textes, qui sont achevés de manière rétive.

Patrick Marot, lui, écrit sans ambages que les "textes gracquiens s'inscrivent [...] délibérément dans l'esthétique fragmentaire du romantisme allemand"¹⁰⁹; il se

¹⁰⁵Lors d'un entretien le 2 avril 1998, Julien Gracq s'est exprimé dans ce sens.

¹⁰⁶"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 988.

¹⁰⁷Bernhild Boie, "«Die Welt als Sprache sehen». Zu Julien Gracq", art. cit., p. 529.

¹⁰⁸Schlegel, *Fragments*, traduction Le Blanc, op. cit., p. 161.

¹⁰⁹Marot, "Julien Gracq, héritier des romantismes", art. cit., p. 465.

réfère ici à la "conception dynamique où l'œuvre [de Gracq], affirmant son autonomie en vertu même de son organicité, s'élabore"¹¹⁰. À l'encontre de ces deux opinions, Michel Murat ne concède une dépendance artistique du romantisme que dans un seul cas, celui du fragment "La Route", "le seul [texte] de son auteur qui semble vraiment ressortir à une esthétique romantique du fragment"¹¹¹. En effet, "La Route" rachète tout ce que Michel Murat cite comme "idées romantiques" du fragment: "l'arrachement et l'impossible", "le pathétique de l'incomplétude", la "préséance paradoxale de la partie par rapport au tout"¹¹². La rupture consciente avec le projet du roman affirme tous les aspects de l'arrachement du texte, dû à l'impossibilité d'exprimer ce qui a été prévu, mais aussi l'attitude romantique d'accepter cette incapacité, par exemple comme préfiguration d'un tout à venir. Cette acceptation se manifeste moyennant le fait que Gracq *publie* le fragment, à l'origine non intentionnel. Il l'offre au lecteur, probablement avec un regret léger, causé par le "pathétique de l'incomplétude" - au lecteur de s'y faire. Néanmoins, de façon paradoxale, "La Route" est un texte complet et clos, renouant à la fois avec des thèmes et motifs du *Rivage des Syrtes*¹¹³ et préfigurant des scènes d'*Un balcon en forêt*¹¹⁴. Ainsi ce texte occupe-t-il une position clé entre deux romans de caractère très différent, une sorte de rôle transitoire: "Tout se passe comme si Gracq n'avait cessé d'hésiter entre une utopie intemporelle qui le ramenait vers l'imaginaire du *Rivage des Syrtes* et la nécessaire recherche du concret qui l'approchait déjà de la couleur narrative qui sera celle d'*Un balcon en forêt*."¹¹⁵ En acceptant de publier "La Route" dans son état fragmentaire, Gracq transforme le 'manque' du texte en un concept littéraire, identifiable avec celui des romantiques.

En plus de l'acceptation de l'état fragmentaire de "La Route" se pose le problème des textes conçus comme fragments, d'une écriture fragmentaire entreprise

¹¹⁰*Ibid.*, p. 464.

¹¹¹Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 220.

¹¹²Voir citation 104.

¹¹³Bernhild Boie cite par exemple le fait que dans le cas de "La Route", l'"époque du récit est, comme celle du *Rivage des Syrtes*, à la fois historique et hors de toute chronologie." ("Notice" de "La Route", OC, t. II, p. 1401.)

¹¹⁴Voir *ibid.*, p. 1403-1404.

¹¹⁵*Ibid.*, p. 1403.

avec conscience. Évidemment, ce sont les textes de *Lettrines* qui posent dans ce contexte le problème le plus spécifique. Ici, Gracq assume volontairement toutes les possibilités que la forme littéraire du fragment offre: "Le fragment permet un métissage très libre des genres, des sujets et des tons; il délivre du roman sans enfermer dans l'obsession de l'écriture: c'est un paysage où Gracq a sa place [...]"¹¹⁶ Par conséquent, l'accès à l'écriture fragmentaire obtient ici un caractère tout à fait différent: le fragment devient un champ d'expérimentation complémentaire ou antérieur au roman. C'est justement ce caractère expérimental qui suggère une proximité entre l'écriture fragmentaire de Gracq et celle des premiers romantiques allemands.

L'esthétique romantique du fragment repose essentiellement sur les idées de Friedrich Schlegel, ensuite sur l'écriture de Novalis. En 1797, Friedrich Schlegel réclame pour la première fois le statut de genre littéraire pour le fragment¹¹⁷: il publie un recueil intitulé *Kritische Fragmente*, suivi par la collection *Fragmente* (1798), le résultat d'une collaboration avec August Wilhelm Schlegel, Karoline Schlegel et Schleiermacher. Avant la parution de ces recueils, on ne s'était fait qu'une idée de la nature fragmentaire - avec Schlegel, il se forme une *théorie* du fragment littéraire et critique¹¹⁸. Dans les fragments du *Lyceum*, Schlegel renoue avec la tradition des

¹¹⁶Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 155.

¹¹⁷Ainsi Ernst Behler écrit-il: "Um den Sachverhalt zu verdeutlichen, könnte man sagen, daß das, was sich im achtzehnten Jahrhundert in Deutschland quer zur europäischen Tradition des Fragments herauszubilden beginnt, eine Anschauung, ein Begriff von der Natur des *Fragmentarischen* ist, aber noch nicht eine Theorie des kritischen oder literarischen *Fragments*. Denn eine eigene literarische Form hatte dies fragmentarische Denken und Empfinden ja nicht für sich in Anspruch genommen. Erst als Friedrich Schlegel im Jahre 1797 eine Sammlung von 127 Gedanken und Einfällen mit dem Titel *Kritische Fragmente* überschrieb [...], kann man von der Geburtsstunde einer neuen Literaturgattung sprechen, in der Form und Inhalt korrespondieren." ("Das Fragment der Frühromantik", dans *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* 2, *op. cit.*, p. 32.) [On peut dire que ce qui commence à se former au dix-huitième siècle, parallèlement à la tradition européenne du fragment, est seulement une image, une idée de la nature du fragmentaire, mais non pas encore une théorie du fragment critique ou littéraire. Cette pensée et ce sentiment fragmentaires n'ont pas encore réclamé leur propre forme littéraire. C'est seulement en 1797, quand Friedrich Schlegel intitule une collection de 127 pensées et idées *Kritische Fragmente*, que l'on peut parler de la naissance d'un nouveau genre littéraire dans lequel il y a une correspondance entre forme et contenu.]

¹¹⁸Toutefois, cette théorie fixe que Schlegel semble avoir eue reste plutôt vague, car elle n'est pas formulée explicitement; on en trouve les éléments clés dans les fragments mêmes et dans leur forme. Lothar Pikulik écrit à ce sujet: "Was Schlegel angeht, so scheint er feste Vorstellungen von der Gattung, wohl sogar eine «Theorie der Fragmente» [...] in petto gehabt zu haben; jedenfalls beschwört er seinen Bruder August Wilhelm, der an die Eigenständigkeit der Gattung offenbar nicht recht glauben wollte, der Sache so, wie sie es verlangte, gerecht zu werden und etwa zu beachten, «daß auch in Fragmenten der Ausdruck mit dem Inhalt übereinstimmen muß», oder sich davor zu hüten,

moralistes français qui, eux, ont développé la forme littéraire de l'aphorisme dont le fragment constitue une variante¹¹⁹. Il reste difficile de faire une distinction exacte entre le fragment romantique et l'aphorisme. Et dans l'œuvre de Schlegel et dans celle de Novalis, l'aphorisme joue un rôle fondamental, mais les deux écrivains ne parlent que de "fragments", ce qui indique une relation problématique par rapport à la forme de l'aphorisme¹²⁰. Tandis que l'influence stylistique des moralistes est très présente dans les fragments romantiques - avant tout dans les premiers fragments -, la référence des aphorismes moralistes à la vie pratique, leur pragmatisme et empirisme constituent un cadre trop serré pour Schlegel et Novalis. Ils ouvrent la forme aphoristique à la transcendance, afin de réaliser leurs revendications universelles de connaissance et de

«Epigramme oder lyrische Fragmente in Prosa statt eigentlicher Fragmente zu schreiben» [...]. Was «eigentliche Fragmente» sind, wird von ihm aber nicht genauer ausgeführt und läßt sich nur anderweitig erschließen: durch die Reflexionen über das Fragment innerhalb der Fragmente; aus der Physiognomie, die die Fragmente dem Leser entgegenhalten; auch durch die Bemerkungen Schlegels über seine Vorbilder Chamfort und vor allem Lessing, den er ebenfalls als typischen Fragmentaristen ansah." (*Frühromantik: Epoche - Werke - Wirkung*, Munich, Beck, 1992, p. 124-125.) [Quant à Schlegel, il semble avoir une idée fixe du genre, même une 'théorie des fragments'; en tout cas, il supplie son frère August Wilhelm, qui, apparemment, n'est pas convaincu de l'autonomie du genre, de l'apprécier à sa juste valeur et de considérer le fait que 'même dans les fragments, le style doit correspondre au contenu' ou bien de se garder 'd'écrire des épigrammes ou des fragments lyriques au lieu de vrais fragments'. Cependant, il ne définit pas le 'vrai fragment', de sorte que l'on ne peut que deviner son caractère: à travers les réflexions sur le fragment dans les fragments; à travers la physiognomie que les fragments offrent au lecteur; à travers les remarques de Schlegel au sujet de ses idéaux Chamfort et Lessing, qu'il considère également comme auteur typique de fragments.]

¹¹⁹Il existe également une parenté avec la maxime, la sentence et d'autres formes brèves; maxime et sentence ont déjà été appliquées par Sénèque. Les moralistes français en ont développé le fragment (voir Behler, "Das Fragment der Frühromantik", art. cit., p. 33-34); l'aphorisme anticipe le fragment (voir Pikulik, *Frühromantik: Epoche - Werke - Wirkung*, op. cit., p. 124).

¹²⁰Voir Eberhard Ostermann, "Fragment/Aphorismus", *Romantik-Handbuch*, éd. Schanze, op. cit., p. 276: "Der Aphorismus übernimmt im Werk beider Autoren die Funktion einer zentralen Denk- und Stilform, in der sich nicht nur die Prozeßhaftigkeit, ja eine gewisse Sprung- und Rastlosigkeit ihres Denkens, sondern auch wesentliche ästhetische und philosophische Ambitionen manifestieren. Allerdings sprechen Schlegel und Novalis mit Bedacht und bis auf wenige Ausnahmen in bezug auf diese Form vom «Fragment» und nicht vom «Aphorismus», wodurch ein Unterschied oder sogar ein problematisches Verhältnis zur Gattung des Aphorismus zum Ausdruck kommt. Dennoch dürfte es schwerfallen, die spezifische Differenz zwischen Aphorismus und frühromantischem Fragment als seiner historischen Variante eindeutig zu bestimmen, denn F. Schlegel und Novalis haben trotz «symphilosophischer» Verständigungsversuche kein einheitliches und endgültiges Konzept des Fragments im Sinne einer literarischen Kunstform formuliert." [Chez les deux auteurs, l'aphorisme devient une forme de pensée et de style essentielle, dans laquelle s'expriment à la fois l'agitation continuelle de leurs pensées et d'importantes ambitions esthétiques et philosophiques. Cependant, mis à part quelques exceptions, Schlegel et Novalis parlent au sujet de cette forme de 'fragment' et non pas d'aphorisme', ce qui exprime une différence, peut-être même une relation problématique par rapport à l'aphorisme. Pourtant, il est difficile de déterminer la différence spécifique entre aphorisme et fragment romantique en tant que variante historique, car F. Schlegel et Novalis, malgré des tentatives 'symphilosophiques' de communication, n'ont pas développé un concept définitif du fragment au sens où celui-ci serait une forme littéraire artistique.]

représentation à travers elle¹²¹. Outre le moralisme français, Schlegel et Novalis s'inspirent de l'écriture fragmentaire d'auteurs allemands comme Johann Georg Hamann, Johann Kaspar Lavater, Friedrich Gottlob Klopstock, mais surtout des travaux de Herder et Lessing grâce auxquels l'écriture fragmentaire obtient déjà une certaine reconnaissance au dix-huitième siècle¹²². Leur idée du fragmentaire dépend essentiellement du Nouveau Testament, dans la traduction fournie par Martin Luther. Cette idée comporte une perspective eschatologique et eucharistique¹²³ qui, sous l'influence de Herder et de Lessing, s'impose fortement chez les premiers romantiques, notamment chez Novalis et Schlegel. L'interprétation du fragment telle une forme provisoire, une anticipation d'une perfection à venir, importante pour Herder, Lavater, Klopstock et Lessing, justifie son apparence: la représentation non systématique, la prise de position en faveur de formes disparates. Moyennant la perspective eschatologique, le fragment des premiers romantiques est ainsi relatif à une intégrité, mais en même temps déterminé par le doute de pouvoir représenter la totalité:

¹²¹ *Ibid.*, p. 278.

¹²² Voir Behler, "Das Fragment der Frühromantik", art. cit., p. 29-32.

¹²³ "Für diese Auffassung des Fragmentarischen in der deutschen Literatur und Geistesgeschichte ist das Neue Testament in der Übertragung Martin Luthers die wichtigste Quelle gewesen. Insbesondere kommen zwei Stellen daraus in Betracht, nämlich die Aufforderung von Jesus an die Menge der von ihm durch die wunderbare Brotvermehrung Gespeisten: *colligite fragmenta, ne pereant*: «Sammet die übrig bleibende Brocken, daß nichts umkomme» (Joh. 6, 12); und die Feststellung aus dem ersten Brief an die Korinther: *ex parte enim cognoscimus*: «Denn unser Wissen ist Stückwerk!» (1 Kor. 13, 9). Der wunderbaren Brotvermehrung schließt sich im Johannesevangelium gleich die eucharistische Ausdeutung dieser Begebenheit an, derzufolge Jesus selbst das wahre Brot des Lebens ist, was der Sammlung der übriggebliebenen Brocken eine vertiefte Bedeutung verleiht. Auf entsprechende Weise verbindet sich mit dem Stückwerkartigen der Erkenntnis aus dem ersten Brief an die Korinther die Erwartung, daß dies Stückwerk nur für jetzt gilt, im Stande der Vollendung aber durch das wahre Erkennen aufgehoben sein wird. Beide Gesichtspunkte, der eucharistische wie der eschatologische, sind für die Auffassung des Fragments in der deutschen Literatur von ausschlaggebender Bedeutung gewesen und wahrscheinlich durch die Luthersche Übersetzung von «Stückwerk» unmittelbar angeregt worden." (*Ibid.*, p. 28-29.) [Le Nouveau Testament dans la traduction de Martin Luther a été la source la plus importante de cette conception du fragmentaire dans la littérature et la *Geistesgeschichte* allemandes. Deux passages sont à considérer en particulier: "Ramassez les restes pour que rien ne se perde." (Jean 6, 12); "Car partielle est notre science, partielle notre prophétie." (1^{ère} aux Corinthiens 13, 9). Dans l'Évangile selon Jean, l'interprétation eucharistique de l'événement s'ensuit immédiatement: Jésus lui-même est le véritable pain de la vie, ce qui donne une signification particulière au ramassage des restes. Dans le passage aux Corinthiens, l'attente est évoquée que la partialité n'est que passagère, qu'elle sera soulevée dans l'état de l'accomplissement par la vraie science. Ces points, l'aspect eucharistique et l'aspect eschatologique, ont été d'une signification majeure pour la conception du fragment dans la littérature allemande, notamment la traduction de 'partialité' par Luther.]

Zwar ist das Fragment in der Theorie der deutschen Romantiker korrelativ auf ein Ganzes bezogen - ein Ganzes freilich, das nicht vorhanden ist; aber es ist gerade der "Zweifel an der Darstellbarkeit von Totalität" (Manfred Frank), der die gesamte Fragmentmasse dieser Autoren durchzieht. Der Anspruch auf systematische Geschlossenheit, Hegels Satz: "Das Wahre ist das Ganze", Vollständigkeit und Totalität in irgendwie realisierbarer Weise wird hier grundsätzlich durch ein Schreiben in Frage gestellt, das von Anfang an jede Abgeschlossenheit verweigert.¹²⁴

L'achèvement systématique, l'intégrité et la totalité, d'après Hegel les garants de la vérité, sont ainsi mis en question, voire refusés.

Dans l'ensemble, le fragment romantique est donc déterminé par la tradition moraliste qui poursuit l'ajustement linguistique de la forme aphoristique et a conscience de l'indépendance esthétique de cette forme, ainsi que par l'attente d'un état transcendant d'accomplissement. Néanmoins, les premiers romantiques sont convaincus de présenter un genre littéraire complètement nouveau¹²⁵. En effet, les enjeux littéraires de l'écriture fragmentaire, les possibilités qu'elle offre - la rupture avec la pensée conventionnelle et systématique¹²⁶, l'ouverture au nouveau, la variété thématique, la liberté d'esprit et la recherche de la vérité, liée à une idée de l'avenir - sont étendus et, en quelque sorte, mis à profit. En ce qui concerne l'écriture

¹²⁴*Ibid.*, p. 36. [Suivant la théorie des romantiques allemands, le fragment se trouve en corrélation avec une totalité - une totalité pourtant, qui n'existe pas; c'est justement 'le doute concernant la possibilité de représenter une totalité' qui détermine la masse entière des fragments de ces auteurs. La revendication d'une fermeture systématique, la phrase hégélienne: 'le vrai est le totale', l'intégralité et la totalité - tout cela est mis en question par une écriture qui, dès le début, s'oppose à l'achèvement.]

¹²⁵Voir *ibid.*, p. 32-33.

¹²⁶Cependant, les romantiques connaissent, eux aussi, une pensée systématique, mais complètement différente: "Es ist fast müßig zu sagen, daß die Ablehnung der formalen Logik bei Schlegel und Novalis einhergeht mit der Ablehnung jenes Ordnungsprinzips, das die Schulphilosophie «System» nannte. [...] Andererseits wäre es jedoch voreilig, aus solcher Aversion den Schluß zu ziehen, daß es dem frühromantischen Denken an jeder systematischen Intention mangelte. Wenn System außer Gliederung auch Zusammenhang, Ganzheit bedeutet, muß man gerade diesem Denken eine solche Intention zusprechen. [...] Den Romantikern [...] ist System, wie die Wahrheit, etwas Untergründiges, eine tiefere Einheit." (Pikulik, *Frühromantik: Epoche - Werke - Wirkung*, op. cit., p. 95-96.) [Il va de soi que le refus d'une logique formelle chez Schlegel et Novalis coïncide avec le refus du principe d'ordre que la philosophie scolaire appelle 'système'. De l'autre côté, cette aversion ne permet pas de conclure que la pensée des premiers romantiques est dépourvue de toute intention systématique. Comme le mot système implique également l'idée d'un contexte, d'une totalité, il faut reconnaître que leur pensée a une telle intention. Pour les romantiques, le système est - comme la vérité - quelque chose de sous-jacent, une unité plus profonde.]

fragmentaire de Gracq, notamment *Lettrines*, on peut y retrouver deux de ces trois aspects essentiels: d'un côté, il pratique, lui aussi, une sorte de rupture avec un mode de pensée aboutissant à un ensemble supérieur, voire un système. Certes, il faut comprendre la notion du système en tant que système *littéraire*: Gracq rompt avec l'obligation apparente de créer de grands ensembles narratifs, tout en se permettant d'avoir recours à des unités textuelles qui ne dépassent souvent qu'une demi-page. Ces petites unités textuelles permettent justement une ouverture facile à des sujets variés, notamment des épisodes autobiographiques qui sont souvent plutôt incompatibles avec les récits romanesques¹²⁷. Pourtant, ces unités ne constituent pas de contre-courants par rapport à l'œuvre entière: elles s'y intègrent, car l'aspect de recherche qu'elles impliquent projette le nouveau, l'œuvre à venir; en cela, l'écriture de Gracq est comparable à celle de Novalis. Cependant, il faut accentuer le fait qu'à l'arrière-fond de l'écriture de Gracq, il n'y a pas de perspective eschatologique ou eucharistique.

Contrairement à la pensée classique, le fragment romantique ne prétend pas posséder une vérité, mais se comprend comme un mouvement *vers* une vérité dont il ne peut que s'approcher. Avec le fragment, les romantiques essaient de remplacer la raison analytique de l'*Aufklärung* et les divisions qui en résultent par un concept de synthèse. Schlegel et Novalis assument le modèle d'une réflexion alternante, c'est-à-dire réactive, créé par Fichte¹²⁸. Le principe de la pensée antithétique suggéré par ce modèle équivaut à un refus de la logique formelle et de l'argumentation discursive. Dans ce contexte, la théorie schlegélienne du *Witz*¹²⁹ constitue une description parfaite de la pensée antithétique:

¹²⁷Par exemple le souvenir du *boomerang* (*Lettrines*, OC, t. II, p. 191-194.)

¹²⁸Nous avons vu ce modèle dans le contexte de l'ironie romantique (VI.2). Il s'agit de l'idée de la réflexion réactive (*gegenwirkende Reflexion*) qui devient un principe existentiel (*seinsverbürgend*) et méthodique: on sort de soi-même et on retourne vers soi-même. Pour Schlegel et Novalis, ce modèle de réflexion devient un principe fondamental, donnant accès au monde, à une réalité universelle. Le point final en est une nouvelle totalité (voir Ostermann, "Fragment/Aphorismus", art. cit., p. 280). Nous avons également abordé le fait que Schlegel et Novalis interprètent le modèle fichtéen différemment: chez Schlegel, la réflexion obtient un caractère progressif et cyclique; chez Novalis, elle reste plutôt statique et cyclique (voir Behler, "Das Fragment der Frühromantik", art. cit., p. 38-39).

¹²⁹Voir Pikulik, *Frühromantik: Epoche - Werke - Wirkung*, op. cit., p. 96-100.

Vor allem der Witz in seiner charakteristischen Bedeutung als "Wissenschaft aller sich ewig mischenden und wieder trennenden Wissenschaften" wurde von Schlegel zur Umschreibung dieses antithetischen Denkprozesses angeführt. Wegen seiner "doppelten Beziehung auf Einheit und Fülle ... auf Ähnlichkeit und Verschiedenheit" bezeichnete er den Witz sogar als das "höchste Prinzip des Wissens" [...]. Eigentlich läßt sich sagen, daß diese Theorie des Witzes die geistige Grundlage für Schlegels fragmentarisches Schreiben bildete. So sagt er zum Beispiel: "Diejenige Tätigkeit aber, wodurch das Bewußtsein sich am meisten als Bruchstück kundgibt, ist der *Witz*, sein Wesen besteht eben in der Abgerissenheit und entspringt wieder aus der Abgerissenheit und Abgeleitetheit des Bewußtseins selber" [...].¹³⁰

Le *Witz*, une capacité de combinaison, aide à surmonter l'hétérogénéité, car il relie, de façon arbitraire, des éléments isolés du chaos multiple du monde et en fait des unités ponctuelles:

Danach erzeugt der Witz als ein kombinatorisches Vermögen zufällige, überraschende Synthesen, indem er aus dem unendlich mannigfaltigen Chaos der Welt einzelne Elemente blitzartig zu punktuellen Einheiten zusammenfügt. Er ist nicht mehr nur Stilprinzip, sondern ein spontan agierendes, letztlich unkontrollierbares Vermittlungsorgan der Realität, das die in ihrem Inneren wirkende, urwüchsige Kraft der Phantasie, wenn auch in abgerissener Gestalt, zur Erscheinung bringt.¹³¹

¹³⁰Behler, "Das Fragment der Frühromantik", art. cit., p. 38. [C'est surtout le *Witz* signifiant de façon caractéristique 'la science de toutes les sciences, se mêlant et se séparant constamment' qui est utilisé par Schlegel pour décrire ce processus de pensée antithétique. À cause de sa 'double relation avec l'unité et la plénitude... avec la ressemblance et la différence', Schlegel appelle le *Witz* même 'le plus haut principe du savoir'. Principalement, on peut dire que cette théorie du *Witz* constitue le fondement spirituel de l'écriture fragmentaire de Schlegel. Ainsi dit-il par exemple: 'Le *Witz* est l'occupation par laquelle la conscience se révèle le plus clairement comme fragment; il se constitue par l'incohérence et résulte de l'incohérence et de la dépendance de la conscience même'.]

¹³¹Ostermann, "Fragment/Aphorismus", art. cit., p. 281. [Comme puissance combinatoire, le *Witz* crée des synthèses surprenantes en reliant en un éclair des éléments particuliers du chaos varié du monde dans des unités ponctuelles. Il ne reste plus seulement un principe de style, mais devient un organe médiateur de la réalité quasiment incontrôlable, agissant de manière spontanée; celui-ci révèle - pourtant de façon incohérente - la force originelle de la fantaisie qui agit à l'intérieur de la réalité.]

Agissant ainsi, le *Witz* révèle la force originelle de la fantaisie qui agit à l'intérieur, comme l'idée surprenante et la découverte, mélange de raison et de fantaisie, sans preuve. Le *Witz*, libération explosive d'esprit, représente une aventure intellectuelle, tout comme le fragment même. Le fragment ressemble ainsi à une expérimentation; il permet, exige même toute sorte de prétention: comme la vérité ne peut pas être prouvée, il est préférable d'avoir recours à l'hypothèse au lieu d'argumenter discursivement. La *recherche* de la vérité devient visible à travers le fait que quasiment toute pensée reste inachevée: ce n'est pas le résultat qui compte, mais le mouvement de l'esprit¹³².

Chez Gracq, notamment dans *Lettrines*, c'est également le mouvement de l'esprit qui domine les impressions de lecture; ainsi Michel Murat constate-t-il: "La dimension réflexive est [...] constitutive de l'acte d'écrire [...]"¹³³ En suivant ce mouvement réflexif, Gracq se met également à la recherche d'une vérité, mais d'une vérité très personnelle qu'il faudrait plutôt appeler une authenticité: l'authenticité de l'auteur par rapport aux sujets proposés. Ces sujets sont encadrés d'une sorte d'"entretien familial avec soi-même, auquel le lecteur se trouve associé de plain-pied"¹³⁴. Il s'agit de souvenirs, de réflexions et de commentaires concernant par exemple des personnes rencontrées, la littérature, la musique, des événements historiques et des paysages visités. La forme du fragment permet une présentation sans contrainte de ces sujets; néanmoins, cette 'désagrégation' ne contrarie pas la compréhension du lecteur, car les épisodes racontés restent toujours liées à un centre,

¹³²Pikulik écrit à ce sujet: "Bezeichnend ist schon, daß das Fragment über sich selbst reflektiert, und zwar nicht nur in dem Sinne, daß es Aussagen über sich als Fragment trifft, sondern insbesondere insofern, als überhaupt das Denken in ihm sich selbst zum Gegenstand macht. Denn Fragmente romantischer Provenienz bieten in der Regel - auch wenn der Anschein dies nicht immer bestätigt - nichts fertig und zu Ende Gedachtes, sondern das nur Vorläufige und erst Werdende im Prozeß des Denkens. [...] nicht der Besitz der Wahrheit präsentiert sich hier, sondern das Suchen nach Wahrheit und damit die Bewegung des Geistes, der Geist in Aktion." (*Frühromantik: Epoche - Werke - Wirkung*, op. cit., p. 125.) [Le fait que le fragment est autoréflexif est avant tout significatif dans la mesure où la pensée même se propose comme sujet. En général, les fragments d'origine romantique ne fournissent pas d'idées définitives - même si leur apparence semble parfois confirmer le contraire -, mais tout ce qui est provisoire et en train de devenir. Ce n'est pas la possession de la vérité qui se présente ici, mais la recherche de la vérité, ainsi que le mouvement de l'esprit, l'esprit actif.]

¹³³Murat, *Julien Gracq*, op. cit., p. 214.

¹³⁴*Ibid.*

à l'auteur même, ce qui garantit une impression d'ensemble. Par conséquent, le choix gracquien de la forme fragmentaire ne semble avoir que des avantages.

Quant au fragment romantique, ses aspects idéologiques - l'état incomplet, son caractère hypothétique, le fondement de l'idée surprenante - renvoient en même temps aux inconvénients du genre, malgré le fait que tous ces enjeux sont au service d'un certain idéal scientifique, un idéal qui poursuit la *recherche* spirituelle de la vérité, non pas sa transmission didactique. Ainsi peut-on reprocher au fragment d'être éphémère, incohérent et de se soustraire à l'interprétation¹³⁵; cependant, les romantiques ont conscience de ces objections possibles. Ils perçoivent l'hétérogénéité, l'inconséquence, la confusion et l'incompréhensibilité comme des critères nécessaires sur lesquels la valeur esthétique du fragment se fonde. La confusion est voulue: elle semble correspondre à une grammaire énigmatique du monde, à la structure indescriptible de la réalité¹³⁶. Les pensées en germe, l'absence d'explications de la part de l'auteur exigent l'activité du lecteur; celui-ci est libre de laisser germer la semence dans son esprit¹³⁷. S'y manifeste également une conscience herméneutique des romantiques: "[...] der esoterische, bis zur Unverständlichkeit ironische Stil der Fragmente, entspringt einem hermeneutischen Bewußtsein, das dem Nichtverstehen eine konstitutive Rolle im Akt des Verstehens zugesteht."¹³⁸

Comme Schlegel et Novalis, Gracq met à profit le potentiel esthétique du fragment. Apparemment, il considère, lui aussi, les 'inconvénients' de la forme fragmentaire comme possibilité et comme défi. Sans doute estime-t-il l'idée d'une grammaire énigmatique du monde qui se refléterait à travers le caractère sporadique de l'écriture fragmentaire; l'idée d'une langue apte à exprimer la structure énigmatique de l'univers figure déjà avec pertinence dans *Un beau ténébreux*, où Allan dit:

¹³⁵Voir Pikulik, *Frühromantik: Epoche - Werke - Wirkung*, op. cit., p. 88.

¹³⁶Voir Ostermann, "Fragment/Aphorismus", art. cit., p. 282.

¹³⁷Voir Pikulik, *Frühromantik: Epoche - Werke - Wirkung*, op. cit., p. 88.

¹³⁸Ostermann, "Fragment/Aphorismus", art. cit., p. 287. [Le style ésotérique et ironique des fragments, souvent incompréhensible, provient d'une conscience herméneutique; concernant l'acte de compréhension, cette conscience accorde un rôle constituteur au fait de ne pas comprendre.]

Ce que j'ai en vue [...] c'est ce goût inéluctable de chercher à une œuvre *parfaite*, invisible, une clé d'or sur laquelle il suffirait de poser le doigt pour que tout à coup *tout* change. Il est pour moi depuis longtemps hors de doute qu'il existe dans toute œuvre d'art, dans un livre par exemple, une telle clé. [...] Je suis convaincu que si je pouvais *voir* sous son vrai jour cette phrase, peut-être ce mot central, focal, qui m'échappe toujours et que pourtant me désignent, courant à travers la trame du style, certains orbes grandioses et concentriques comme d'un milan qui plane au-dessus d'une vaste étendue de campagnes - alors je sentirais *changer* ces pages dont le secret enseveli me bouleverse, et commencer le voyage sans retour de la révélation.¹³⁹

La langue, le 'matériel' dont se compose l'œuvre d'art littéraire, est ainsi comprise comme une clé apte à révéler le secret, ce qui inclut le caractère énigmatique de l'univers¹⁴⁰. Le fragment ne correspond probablement pas à l'"œuvre *parfaite*" dont Allan rêve, mais il offre une grande liberté à la langue - en même temps, il revendique toute l'attention du lecteur. Souvent, on a mis en relief combien Gracq travaille avec la langue, l'importance que cet effort a pour lui. Dans ce domaine, on peut - à côté de l'influence fondamentale du surréalisme, plus exactement de l'écriture de Breton - sans doute voir une parenté avec les romantiques: comme eux, Gracq considère la langue tel un élément qui dépasse le statut d'un simple outil. Toute son œuvre témoigne de l'intérêt porté à la langue, du travail avec elle, à commencer par l'essai sur André Breton, jusqu'à la construction soignée des phrases dans les textes narratifs. Dans les fragments de Gracq, la langue est également un champ d'expérimentation. De surcroît, la langue gracquienne et la structure de son œuvre affichent un penchant pour la musicalité, tout comme les textes de Novalis¹⁴¹ et de Schlegel¹⁴². Ainsi Gracq a-t-il

¹³⁹*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 146.

¹⁴⁰Le fait révélateur que Bernhild Boie intitule son article dans *Akzente* "Die Welt als Sprache sehen" - 'percevoir le monde comme une langue' - va entièrement dans ce sens.

¹⁴¹Voir chapitre VI.5.

¹⁴²"Raymond Immerwahr hat darauf hingewiesen, daß Ausdrücke wie «Kadenz», «Symphonie» oder «Ouvertüre» es klarmachen, daß Friedrich Schlegel die Masse der Fragmente als nach musikalischen Grundsätzen wirkendes künstlerisches Ganzes betrachtete." (Behler, "Das Fragment der Frühromantik", art. cit., p. 39.) [Raymond Immerwahr indique le fait que des expressions comme 'cadence', 'sinfonie' et 'ouverture' montrent que F. Schlegel considérait la masse des fragments telle une intégralité agissant d'après des principes musicaux.]

également confiance en le pouvoir de suggestion de la langue. Cette confiance fait allusion à une conscience herméneutique de la part de Gracq qui mise sur le potentiel de déploiement inhérent au mot poétique.

Concernant la signification de la langue, le fragment romantique a largement contribué à une transformation de la conscience linguistique: l'un des grands mérites des romantiques est sans doute le traitement de la langue. L'écriture fragmentaire accorde un autre statut à la langue que la rhétorique classique: elle n'est plus considérée comme un instrument servant à fixer la pensée systématique qui l'a précédée. Les romantiques font l'expérience que non seulement, la langue sert à fixer le résultat de la réflexion, mais que le procès d'écriture même aide à *trouver* les pensées. Libérée de sa fonction d'outil, la langue devient ainsi capable de révéler des relations secrètes entre les choses¹⁴³. Quant à Gracq, dans ses fragments - nous retenons toujours l'exemple de *Lettrines* -, il utilise la langue d'une manière semblable, c'est à dire comme moyen de trouvaille et de révélation d'idées. Dans ce contexte, il faut remarquer un rapport essentiel entre la figure stylistique de la métaphore, le trait d'esprit et la forme du fragment dans ses textes. Nous avons vu que l'écriture fragmentaire de Gracq constitue à la fois un complément aux grands récits narratifs et un champ d'expérimentation qui sert à fixer des idées. Vu l'emploi fréquent de la métaphore et du trait d'esprit, on peut cependant constater que le fragment est aussi bien l'endroit où les idées sont *trouvées*, et cela à l'aide de la langue ainsi transformée.

¹⁴³"Wenn die Sprache aus sich heraus fähig ist, Gedanken zu ertasten und ans Licht zu heben, kommt ihr grundsätzlich eine andere Macht und Stellung zu als nach Auffassung der klassischen Rhetorik. Für diese ist die Beziehung zwischen Gedanken und Worten («res» und «verba») ein Verhältnis des Nacheinander und die Sprache ein Mittel zum Zweck. [...] Gebrauch der Sprache nicht um der Dinge, sondern um ihrer selbst willen: das bedeutet ihre Befreiung von der instrumentellen Funktion und von der Festlegung auf einen bestimmten, vorgegebenen Sinn. [...] Die Sprache dient dann nicht zur Einkleidung der Dinge, sondern zu ihrer Enthüllung, nämlich der verborgenen Beziehungen, in denen sie zueinander stehen. [...] das Aufdecken von und das Spielen mit Beziehungen aber erreicht für Novalis seinen höchsten Grad in der Poesie [...]" (Pikulik, *Frühromantik: Epoche - Werke - Wirkung*, op. cit., p. 102-103.) [Si la langue elle-même est capable de trouver et d'éclaircir des idées, elle peut revendiquer un rôle, un pouvoir tout à fait différents de ceux que lui accorde la rhétorique classique. Pour celle-ci, la relation entre pensées et mots ('res' et 'verba') équivaut à une relation de succession, et la langue n'est qu'un outil. Le fait d'utiliser la langue pour elle-même, non pas pour décrire les choses, signifie sa libération de la fonction d'outil et de la fixation sur un certain sens donné. Maintenant, la langue ne sert plus à voiler les choses, mais à dévoiler les relations secrètes entre elles. Pour Novalis, le dévoilement et le jeu avec ces relations trouvent leur point culminant dans la poésie.]

Prenons deux exemples afin d'étayer cette constatation. Dans le premier fragment cité, l'emploi de la métaphore est bien sensible:

Sylvie. Quelque chose est tombé sur cette prose lisse et sans apprêt, comme la rosée sur une prairie: je ne connais aucun récit plus enchanté dans notre langue. Seul se détache de ce chef-d'œuvre tissé avec la buée et les perles du matin, pour l'œil du praticien, le premier paragraphe, qui est toute une *ouverture* magistrale, traversée d'un bout à l'autre par une ligne mélodique d'une grâce merveilleuse.¹⁴⁴

Dans ce fragment, Gracq emploie une figure d'analogie¹⁴⁵ afin d'exprimer ce qu'il pense au sujet de *Sylvie* de Nerval. La métaphore principale est ici l'analogie "comme la rosée sur une prairie", qui entraîne "la buée et les perles du matin" de la phrase suivante. Au lieu d'insister tout simplement sur la qualité du texte nervalien, Gracq choisit cette métaphore qui a l'avantage de charrier un tas d'associations possibles: ainsi la rosée évoque-t-elle aussi bien la fraîcheur du matin, l'impalpable, la beauté, la poésie, etc. D'un côté, l'emploi de la métaphore aide Gracq ici à trouver, à retenir la pensée qu'il s'agit d'un des plus beaux textes français ("récit [...] enchanté") pour lui; mais de l'autre côté, elle exprime aussi bien qu'un jugement esthétique au sujet d'une œuvre d'art n'est pas fixable, car l'œuvre elle-même échappe au toucher comme la rosée matinale.

Le second exemple souligne la pertinence du trait d'esprit dans les fragments de Gracq:

Idées reçues dans le *monde bien* des lettres: par exemple que *L'Éducation sentimentale* est le chef-d'œuvre de Flaubert, et *Madame Bovary* une panne, qu'il n'est même pas de bon goût de mentionner - et si on se permet de les contredire, on voit les yeux consternés qui se baissent sur les assiettes, comme si on versait du vin rouge dans la soupe.

¹⁴⁴*Lettrines*, OC, t. II, p. 213.

¹⁴⁵Élisabeth Cardonne-Arlyck parle de figure d'analogie au sujet de la métaphore dans l'œuvre de Gracq (*La Métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984).

J'ouvre l'*Éducation*, et une phrase aussitôt me saute aux yeux que le Flaubert de *Madame Bovary* ne se serait jamais permise:

"Il lui découvrait enfin une beauté toute nouvelle, qui n'était peut-être que le reflet des choses ambiantes, à moins que leurs virtualités secrètes ne l'eussent fait s'épanouir."¹⁴⁶

Ce fragment de *Lettrines* est d'abord exemplaire du fait que dans tous ses fragments, Gracq réussit à aborder dans quelques phrases un sujet précis autour duquel il crée une aura d'associations possibles. Dans le second fragment cité, un dîner en compagnie de gens du "*monde bien des lettres*" est esquissé, ainsi que la discussion littéraire qui a lieu pendant ce repas. Rentré à la maison, le narrateur se voit pourtant confirmé dans son opinion concernant Flaubert, opinion qui va à l'encontre des "idées reçues" manifesté par la 'société littéraire'. Comme presque tous les fragments de *Lettrines*, ce fragment contient un trait d'esprit qui est, à son tour, la source d'un moment de surprise. Ce trait d'esprit s'enracine ici dans la phrase de Flaubert, citée par le narrateur. Cette phrase surprend le lecteur, qui ne s'attendait pas forcément à trouver un tel exemple dans l'*Éducation sentimentale*, et elle donne raison au narrateur qui favorisait *Madame Bovary* dès le début. Il y a donc une synthèse surprenante dans ce fragment: le grand styliste Flaubert, face à une phrase considérée comme peu réussie. L'effet du fragment se fonde essentiellement sur le fait que la 'synthèse surprenante' révélée par l'auteur n'est pas commentée. Ceci est d'ailleurs caractéristique des fragments gracquiens: d'habitude, ils se terminent sur une constatation, une citation ou une question - mais celles-ci restent toujours sans commentaire. La fin abrupte renforce l'effet des moyens stylistiques employés, dans ce cas la métaphore et le trait d'esprit. La forme littéraire du fragment s'avère donc idéale quand il s'agit d'obtenir un effet de densité et de surprise, de mettre le point sur quelque chose, car elle ne revendique aucune explication.

¹⁴⁶*Lettrines*, OC, t. II, p. 209.

L'emploi de la métaphore et du trait d'esprit dans les fragments de Gracq indique une parenté possible avec le *Witz* de Schlegel, car ces deux moyens stylistiques peuvent également créer des combinaisons surprenantes d'éléments que l'on ne mettrait pas forcément en relation l'un avec l'autre, mais qui semblent être reliés par des liens secrets comparables à ceux supposés par Schlegel. Sous cet angle, la langue gracquienne se trouverait en relation avec l'idéal linguistique que Schlegel et Novalis ont développé par rapport au fragment. Néanmoins, il reste une différence essentielle entre Gracq et les romantiques: Gracq ne s'abandonne guère à une rhétorique déchaînée et enthousiaste; comme d'habitude, ses textes sont stylistiquement formés, les fragments aussi bien que les grands récits. Ainsi Michel Murat écrit-il au sujet de *Lettrines*:

L'attrait du livre réside aussi dans la qualité du style, d'un bout à l'autre exceptionnelle, et où se révèle un étonnant éventail de registres. La verve de Gracq s'exerce ici dans le détail [...]. Dans les vues obliques qu'une lecture, un musée, ouvrent sur l'Histoire [...] éclatent la sûreté de main, la rapidité dans le cheminement allusif, le goût du raccourci et de la pointe.¹⁴⁷

Malgré le fait que l'écriture fragmentaire offre un potentiel de spontanéité infiniment plus grand que le cadre d'un récit narratif, Gracq ne lâche guère ses habitudes stylistiques: sa langue reste toujours un moyen formé d'expression artistique. Dans un même sens, Bernhild Boie souligne le mouvement de progression lié à la langue qui se trouve dans les fragments de Gracq, mais aussi leur mise au point stylistique:

Das Fehlen einer Gesamtkomposition oder Zusammenschau macht aus den Texten Prosastücke, Teilergebnisse eines bewegten Schreibprozesses. Der einzelne Text jedoch hat nichts Vorläufiges, nichts Unvollendbares. Gracq hat auch für das Fragment die Forderung nach Abrundung und Geschlossenheit aufrechterhalten, die ihm schon für den Roman galt. Seine Prosastücke brechen nicht mit dem letzten Satz ab, sondern münden in ihn, werden von ihm mit

¹⁴⁷Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 216-217.

abschließendem Nachdruck eingelöst. Auch hier also, in der kleinen Prosa, findet man die für seine Erzählungen so typische vorwärtsgerichtete, auf einen Horizont zueilende Sprachbewegung.¹⁴⁸

S'il y a des tensions entre les idées gracquiennes et leur expression linguistique, elles ne sont plus perceptibles dans la version finale du texte. En cela, Gracq suit ses propres principes littéraires.

En revanche, pour Novalis, le fragment est l'endroit où la tension entre l'idée et sa fixation linguistique devient sensible. Cette forme de représentation aboutit à un jeu vif et variable d'idées contradictoires¹⁴⁹. Le renoncement à une structuration logique des pensées, à toute clarté argumentative entraîne une extension du champ sémantique des textes; le potentiel linguistique est ainsi activé¹⁵⁰. Et Friedrich Schlegel et Novalis s'intéressent à la fonction et aux capacités de la langue:

Allgemein wird man wohl über die Fragmente der beiden Frühromantiker sagen können, daß sie auf Freisetzung und Vervielfältigung von Sinn angelegt sind, indem sie einer entfesselten, "enthusiastischen Rhetorik" [...] zum Durchbruch verhelfen, die sich nicht nur von der Aufgabe einer zielgerichteten Indienstnahme der Sprache zum Zwecke der Überredung oder Überzeugung emanzipiert hat, sondern die sich der Tendenz nach auch von ihrer Verankerung

¹⁴⁸Boie, "«Die Welt als Sprache sehen». Zu Julien Gracq", art. cit., p. 529. [Le manque d'une composition ou d'une vue d'ensemble transforme les textes en morceaux en prose, des résultats partiels d'un processus d'écriture mouvementé. Pourtant, le texte en soi n'a rien de passager, rien qui l'empêcherait d'être accompli. Même pour le fragment, Gracq a maintenu la revendication d'intégrité et d'accomplissement, déjà valable pour le roman. Ses morceaux en prose ne se terminent pas sur la dernière phrase, mais y aboutissent, sont rattachés explicitement. Même ici, dans la petite prose, on retrouve le mouvement progressif de la langue qui se dirige vers un horizon, si caractéristique des récits gracquiens.]

¹⁴⁹"Das Fragment wird im Unterschied zur philosophischen Aufzeichnung für Novalis zu dem Ort, an dem die Spannung zwischen dem Gedanken und seiner sprachlichen Fassung gestaltet wird, indem die Darstellung bewußt zwischen begrifflicher Verfestigung und poetischer Verflüssigung der Sprache fluktuiert. Ziel ist eine lebendige «Gedankenordnung» [...], ein «*Ideen Paradies*» [...], das als Wechselspiel gegenläufiger Tendenzen anstelle des nur subsumierenden oder abstrahierenden Denkens einen vielfältigen Beziehungssinn entfalten soll." (Ostermann, "Fragment/Aphorismus", art. cit., p. 283.) [Contrairement à l'écriture philosophique, Novalis considère le fragment tel le champ où la tension entre la pensée et sa version linguistique est travaillée, car la représentation fluctue consciemment entre une fixation terminologique et une liquéfaction poétique de la langue. L'objectif est 'un ordre de pensées' vivant, un 'paradis d'idées', qui est conçu comme un jeu d'échange de tendances contraires et doit développer un sens relationnel varié, afin de remplacer la pensée subsumante et abstraite.]

¹⁵⁰Voir *ibid.*, p. 284-285.

im Ausdrucks- oder Mitteilungswillen eines individuellen Autors abkoppelt, ein Aspekt, der übrigens durch die absichtlich anonyme Veröffentlichung der als Gemeinschaftswerk präsentierten *Athenäums*-Fragmente noch unterstrichen wird.¹⁵¹

Les différences entre les fragments de Schlegel et de Novalis se situent plutôt au niveau du contenu et de la manière de réflexion. Les fragments de Novalis tournent souvent autour de sujets naturalistes et d'observations empiriques; en général, la réflexion est réservée, méditative et ressemble à un monologue, elle tourne autour d'elle-même, tandis que la pensée de Schlegel est dynamique et progressive¹⁵². Pour les deux auteurs, l'écriture fragmentaire n'a qu'une signification passagère. Novalis n'a publié que quelques fragments; la plupart en ont paru après sa mort¹⁵³. On ne sait pas si Novalis avait vraiment essayé de surmonter le caractère fragmentaire de son écriture - mais il est sûr que ses fragments préfigurent les romans, qu'ils devaient donc être transférés dans un contexte, menés vers un achèvement¹⁵⁴. À cela correspond le

¹⁵¹*Ibid.*, p. 284. [En général, on peut dire des fragments de Schlegel et de Novalis qu'ils sont destinés à libérer et multiplier du sens, tout en faisant percer une 'rhétorique enthousiaste', déchaînée; celle-ci ne rend plus service à la langue afin de persuader ou de convaincre, et de même, elle se détache de la volonté d'expression de l'auteur individuel. D'ailleurs, cet aspect est souligné par le fait que les fragments de l'*Athenäum* ont été publiés sous l'anonymat et comme ouvrage collectif.]

¹⁵²Voir *ibid.*

¹⁵³"Nur wenige Fragmente wurden von Novalis selbst herausgegeben. Bei den meisten «Fragmenten» dieses Autors, die aus seinem Nachlaß ediert wurden, handelt es sich um bloße Vorarbeiten, Skizzen ohne wirkliche Gestaltung. Aber selbst die von ihm veröffentlichten Fragmente hatten für Novalis lediglich transitorische Bedeutung. Er sah eine «zukünftige Literatur», eine «schöne Zeit» voraus, «wenn man nichts mehr lesen wird als die schöne Komposition - als die literarischen Kunstwerke». Von diesem Gesichtspunkt aus erschienen ihm selbst die von ihm veröffentlichten Fragmente als «abgerissene Gedanken», oder «Anfänge interessanter Gedankenfolgen - Texte zum Denken»." (Behler, "Das Fragment der Frühromantik", art. cit., p. 39-40.) [Novalis n'a publié que peu de fragments. La plupart des 'fragments' de cet auteur, édités à titre posthume, ne sont que des esquisses. Cependant, même les fragments publiés par lui-même n'avaient qu'une signification transitoire pour Novalis. Il prévoyait une 'littérature future', une 'belle époque', 'où l'on ne lirait plus que la belle composition, les œuvres d'art littéraires'. De ce point de vue, ses fragments, même ceux qu'il avait publiés, ne lui paraissaient être que des 'pensées interrompues' ou bien 'des débuts de suites de pensées intéressantes - des textes qui donnent à réfléchir'.]

¹⁵⁴"Die Kontinuität in Novalis' Gesamtwerk läßt sich [...] gerade daran festmachen, daß die Romane als Bildungsgeschichten von Individuen thematisch und strukturell Aspekte des Fragmentwerks aufnehmen und weiterentwickeln, so daß die Fragmente als «Präfigurationen» seiner größeren Dichtungen verstanden werden können [...]." (Ostermann, "Fragment/Aphorismus", art. cit., p. 286.) [La continuité à l'intérieur de l'œuvre complète de Novalis devient visible moyennant le fait que les romans, qui sont des histoires de formation d'individus, reprennent et développent sur le plan thématique et structural des aspects de l'œuvre fragmentaire; par conséquent, les fragments peuvent être considérés comme des 'préfigurations' des ouvrages poétiques.]

fait que le fragment romantique est compris telle une forme préalable; il doit être achevé dans le cadre du projet d'une encyclopédie, et généralement dans la poésie, dans le roman¹⁵⁵. Quant à Schlegel, il a renoncé à publier des fragments à partir de 1800, principalement à cause des réactions négatives du public qui concernaient en premier lieu le caractère paradoxal de ses fragments. Pourtant, il n'a abandonné ni l'esprit ni l'écriture fragmentaires¹⁵⁶.

En ce qui concerne Gracq, nous avons vu que pour lui, l'écriture fragmentaire constitue un complément indispensable par rapport aux grands récits narratifs; elle s'insère sans faille dans l'ensemble de son œuvre, et en cela, elle est comparable à la signification des fragments de Novalis à l'intérieur de son œuvre. Au sujet de Gracq, on peut même aller plus loin en disant que ces dernières années, l'écriture fragmentaire est devenue la forme d'expression littéraire la plus importante pour lui. À la différence de Schlegel, qui arrête d'écrire des fragments à cause de la pression idéologique due au refus du public, Gracq continue d'avoir recours à une forme littéraire qu'il perçoit entièrement comme *libération*. Bien que Gracq n'ait découvert l'écriture fragmentaire qu'après avoir écrit plusieurs romans¹⁵⁷, elle a atteint une signification essentielle à l'intérieur de son œuvre. Bernhild Boie écrit à ce sujet:

Die Aufzeichnungen entstehen sporadisch, oft durch lange Pausen unterbrochen und parallel zur epischen Arbeit, die nach wie vor im Zentrum steht. Die Tragweite von Veränderungen ist nicht immer sogleich absehbar. Kein Zweifel aber, daß die frei organisierte Prosa ein Versuch war, die Auseinandersetzung mit der Erzählform des Fiktiven, die zum *Balkon im Walde* führen sollte, auf einer anderen Ebene auszutragen. Die Notate, Reflexionen, Reise- und Erinnerungsbilder, die sich unverknüpft in den Heften aneinanderreihen, boten in ihrer Kürze und der Geschmeidigkeit ihrer Form sicherlich den direktesten Weg, um aus dem geschlossenen Gefüge des Romans und seinem imaginären Immanenzzusammenhang auszubrechen. Auch die Schärfung der Wahrnehmung, das genaue Sehen und Benennen, dem der

¹⁵⁵Voir Pikulik, *Frühromantik: Epoche - Werke - Wirkung*, op. cit., p. 129.

¹⁵⁶Voir Behler, "Das Fragment der Frühromantik", art. cit., p. 40.

¹⁵⁷Voir les "Notes" de Bernhild Boie, OC, t. II, p. 407, 411 et 413.

Romancier auf der Spur ist, wird in den kurzen Texten erprobt und fast spielerisch durchgesetzt. Das in diesen Texten Erreichte wirkt seinerseits auf das epische Schaffen zurück, das sich etwas von der Bestimmtheit der Bildassoziation und der unmittelbaren Sinnlichkeit der Beschreibungen aneignet, durch die das Betrachtete in der freien Prosa Gestalt und Nähe bekommt.¹⁵⁸

D'après Boie, l'écriture fragmentaire représente un supplément au travail épique pour Gracq. Elle est devenue indispensable pour lui, même si les textes narratifs se trouvent toujours au centre de ses occupations. La brièveté et la souplesse des fragments permettent une sorte d'évasion du réseau imaginaire du roman; ils aident Gracq à aiguïser sa perception. La clarté des images et la sensualité de la description ainsi acquises ont un effet sur la narration. L'écriture fragmentaire constitue donc un moment important par rapport au développement poétologique de l'œuvre gracquienne. Par conséquent, il est évident qu'il y a des liens étroits entre les fragments gracquiens et le reste de l'œuvre, aspect également souligné par Michel Murat:

L'œuvre contribue donc à sa propre interprétation, sans pour autant la déterminer, et sans conclure. Elle y gagne une cohésion assez forte pour surmonter toute tendance à la dispersion - d'autant que les fragments sont eux-mêmes compacts, pareils à des modèles réduits. Gracq parvient ainsi, me semble-t-il, à un résultat dont le caractère improbable, presque magique, l'avait frappé dans le cas de Stendhal: "L'effet d'intégration s'exerce à plein sur le moindre fragment de Stendhal, qui accourt de lui-même faire bloc,

¹⁵⁸Boie, "«Die Welt als Sprache sehen». Zu Julien Gracq", art. cit., p. 528. [Les notes sont faites sporadiquement, parallèlement au travail épique, qui reste au centre; souvent, elles sont interrompues. La portée de changements ne se révèle pas toujours à première vue. Sans doute, la prose organisée librement était une tentative de réfléchir autrement au problème de la narration fictive, qui devait mener au *Balcon en forêt*. Dans leur brièveté et la souplesse de leur forme, les notices, réflexions, souvenirs de voyage et images biographiques, alignés sans reliure dans les carnets, offraient certainement la possibilité la plus directe d'échapper à l'ensemble fermé et au contexte d'immanence imaginaire du roman. De même, dans les textes courts, l'aiguïsement de la perception, la capacité de voir et de s'exprimer exactement, recherchée par le romancier, sont essayés et imposés de façon presque légère. Ce qui est atteint dans ces textes agit de son côté sur la création épique: celle-ci s'approche de la détermination de l'association imaginative et de la sensualité immédiate des descriptions qui, dans la prose libre, rendent l'objet regardé plus clair et plus proche.]

indissociablement, avec la masse pourtant singulièrement réduite des ses œuvres maîtresses."¹⁵⁹

Ce que Michel Murat appelle "cohésion" pourrait aussi bien être décrit comme un réseau organique: les interdépendances entre des textes comme *Un balcon en forêt* et *Lettrines*¹⁶⁰, *Lettrines 2* et *Les Eaux étroites*¹⁶¹, *Lettrines* et *En lisant en écrivant*¹⁶² sont frappantes. C'est surtout Patrick Marot qui souligne l'organicité de l'œuvre gracquienne; il la prend comme point de départ pour étayer la comparaison avec le romantisme allemand, notamment avec Novalis, mais aussi avec Wagner. Marot se demande "ce qui fait des textes gracquiens des fragments"¹⁶³; il trouve plusieurs réponses à cette question: tout d'abord, l'achèvement trompeur des "récits", "achèvement fallacieux [...] dans la mesure où il est le lieu même où se manifestent l'inachèvement et le devenir fragmentaire de l'œuvre", prouvés par "trois indices":

Retenons en trois indices sur le double plan de la fiction elle-même et de la poétique: l'ambiguïté souvent remarquée des épisodes finaux relance indéfiniment le sens au risque de le disséminer en apories; par ailleurs l'effacement - révélé par l'écrivain - de certaines scènes-pivot à valeur de repères événementiels installe le texte tout entier dans le décentrement; enfin l'évidement figural évoqué plus haut suscite un déséquilibre dynamique de l'accumulation et de la dépense sémantique, qui s'inscrit comme prolifération inachevable du virtuel.¹⁶⁴

Visiblement, Gracq tend à effacer les traces qui pourraient mener à une interprétation univoque de ses textes: intentionnellement, il maintient le caractère énigmatique de ses textes, reposant sur l'ambiguïté, le décentrement et les possibilités renforcées du virtuel. Gracq confronte le lecteur à l'impossibilité d'interpréter ses textes entièrement

¹⁵⁹Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 91.

¹⁶⁰*Ibid.*, p. 203-204.

¹⁶¹*Ibid.*, p. 227.

¹⁶²*Ibid.*, p. 236-237.

¹⁶³Marot, "Julien Gracq, héritier des romantismes", art. cit., p. 465.

¹⁶⁴*Ibid.*

- il demande donc le même effort de lui que les romantiques avec leurs fragments: laisser germer la semence, accepter l'inachevé comme une donnée. Jacqueline Michel constate même une "tentation de l'Inachevé" inhérente à l'œuvre gracquienne, au sens où ses textes maintiendraient toujours une question ouverte¹⁶⁵. Tandis que la forme de l'écriture - même celle du fragment - suggère un achèvement, cet achèvement ne concerne en réalité que la forme. C'est justement ce que Ernst Behler constate au sujet des fragments de Schlegel¹⁶⁶. D'après Patrick Marot, le sens de l'œuvre gracquienne s'enracine justement dans un tel inachèvement, le manque *voulu* qui engendre une forte disponibilité - d'où la parenté avec l'écriture fragmentaire des romantiques allemands, préfigurant à la fois une œuvre (comme dans le cas de Novalis) et une totalité à venir:

Organisme autosuffisant, l'œuvre ne prend sens que dans ce qui la manifeste comme inachèvement et comme disponibilité. Elle n'est pas plus que les fragments romantiques un morceau brisé, mais elle ne peut prétendre à la totalisation qu'en soulignant le manque qui œuvre en elle. Il semble à cet égard significatif que Gracq avoue parmi ses modèles privilégiés les fragments de Novalis, mais aussi l'opéra wagnérien [...]. Le texte se définit en l'occurrence, et là encore Gracq rencontre "in nuce" l'esthétique romantique, comme ce qui œuvre en attente de l'œuvre; écartelé par la contradiction - souvent relevée ou

¹⁶⁵Jacqueline Michel, "Un récit de l'Inachevé: «La Presqu'île» de Julien Gracq", *Les Lettres romanes* XLI, n° 4, 1987, p. 329. Jacqueline Michel écrit ainsi au sujet de "La Presqu'île": "Il s'agit [...] d'une route / d'une écriture où va se jouer la primauté de l'ouvert, de la tension vers l'«un peu plus loin», où va s'exprimer continuellement le sentiment de frôler, sans pouvoir la pénétrer, la zone d'une révélation embusquée. Ceci se traduira par la mise en œuvre [...] d'un enchaînement d'images *larvées* qui portent en elles l'inachèvement en même temps qu'un appel violent vers l'achèvement.

La description tient alors de l'art de l'ébauche: elle s'emploie à *border de près une absence*." (*Ibid.*, p. 333.)

¹⁶⁶"Wenn ein Fragment wirklich in sich vollendet ist wie ein «Igel», warum bezeichnet es Schlegel dann nicht als Aphorismus, sondern gerade mit einem Namen, der das Bruckstückhafte dieser neuen Gattung betont? Die Antwort auf diese Frage ist, daß das Fragment, wie Schlegel es schuf, eben doch nur der Form nach in sich abgeschlossen ist, im Stoff aber nach allen Seiten offen bleibt und also [...] nur eine «Art von Ganzheit» hat." (Ernst Behler, "Die Lyceums-Fragmente", *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, éd. cit., t. II, 1967, p. XXXIX.) [Si le fragment est vraiment accompli en soi comme un "hérisson", pourquoi Schlegel ne le désigne-t-il pas d'aphorisme, mais d'un nom qui souligne justement le caractère fragmentaire de ce nouveau genre littéraire? La réponse à cette question consiste en le fait que le fragment créé par Schlegel n'est fermé en soi que par la forme, mais reste ouvert de tous les côtés par le sujet; il ne dispose donc que d'une 'sorte d'intégralité'.]

impliquée par l'écrivain - du monisme et du dualisme littéraires, il est à la fois le fragment d'un tout indéfiniment à venir et la métaphore de son propre projet.¹⁶⁷

En ce qui concerne le jeu avec l'attente "d'un tout indéfiniment à venir", mettant Gracq en relation avec Novalis et Wagner, il faut pourtant reconnaître le fait que dans le cas de Gracq, cette attente est dépourvue de toute foi en une transcendance future - contrairement à Novalis. Cette transcendance existe bel et bien sur le niveau narratif - notamment dans *Le Rivage des Syrtes* -, mais non pas sur le niveau poétologique.

Toutefois, en plus de l'inachèvement voulu, il est possible de retrouver d'autres enjeux essentiels de l'esthétique du fragment romantique dans l'écriture de Gracq: notamment le refus d'une pensée conventionnelle et systématique¹⁶⁸; l'ouverture vers le nouveau, vers des expériences inconnues et des variations thématiques. Dans ce contexte, il faut également avoir recours à la tension entre la part et la totalité, le fragment et le système (= l'œuvre), essentielle notamment pour Schlegel¹⁶⁹. Cette tension se retrouve au sein de l'œuvre gracquienne considérée dans son ensemble: elle concerne en premier lieu le rapport entre les fragments et les récits, mais aussi le rapport entre les fragments mêmes. Ainsi les fragments de Gracq n'ont-ils pas de composition d'ensemble, mais sont - au moins dans les *Carnets du grand chemin* - regroupés dans des catégories polaires. Pourtant, chaque fragment se trouve à la fois en relation avec l'ensemble de l'œuvre et avec les autres fragments. Ainsi Gracq introduit-il les fragments des *Carnets du grand chemin* en écrivant:

J'ai essayé dans ce recueil, à l'inverse de ce que j'avais fait dans *Lettrines*, de grouper des notes essentiellement disparates par familles, pour communiquer quelque ordre à leur lecture. Si le résultat n'en est pas tout à fait probant, je m'en console, en me persuadant que le tout se reflète un peu dans chacun des

¹⁶⁷Marot, "Julien Gracq, héritier des romantismes", art. cit., p. 465.

¹⁶⁸Pourtant, il faut encore retenir le fait que Gracq refuse la confusion sous forme d'un manque d'organisation narrative (voir *En lisant en écrivant*, p. 635); ce manque, il le trouve notamment dans l'écriture de Novalis.

¹⁶⁹Voir Behler, "Das Fragment der Frühromantik", art. cit., p. 35.

fragments qui le composent, et que ces notes ne s'arrangent qu'assez mal de compartiments.¹⁷⁰

La constatation que "le tout se reflète un peu dans chacun des fragments" ne concerne pas seulement les *Carnets du grand chemin*, mais peut être appliquée à l'œuvre entière de Gracq.

Indiscutablement, il est problématique de vouloir poser l'écriture fragmentaire de Gracq sur un fondement théorique. Néanmoins, elle semble se fonder aussi bien sur le modèle du fragment romantique que sur le fragment moderne - d'autant plus que le fragment romantique constitue une des origines essentielles de la littérature moderne¹⁷¹. Vouloir éloigner le fragment gracquien du romantisme allemand signifierait contredire une parenté trop évidente entre les deux, étayée par l'estime de Gracq pour un auteur comme Novalis ainsi que son intérêt pour les idées de Schlegel qui sont trop importants. En tout cas, il faut reconnaître le fait que la pensée aphoristique, ainsi que le principe du *Witz* s'accordent avec l'esprit gracquien, avec la nature de son écriture.

Cependant, ce chapitre ne peut pas donner une réponse finale à la question du rapport entre le fragment romantique et le fragment de Gracq. D'autres sources, qui ne pouvaient être qu'indiquées ici - notamment l'écriture fragmentaire moderne -, seraient à considérer plus profondément. Rien n'est unilatéral chez Gracq - la source d'inspiration de son écriture fragmentaire ne l'est certainement pas, non plus. Ainsi ce travail ne peut-il fournir que des rapprochements possibles, des points de départ à poursuivre.

¹⁷⁰*Carnets du grand chemin*, OC, t. II, p. 939.

¹⁷¹Voir Ostermann, "Fragment/Aphorismus", art. cit., p. 287. Atsuko Nagai, qui voit Gracq du côté moderne, constate que "dans son respect du fragmentaire, de l'inaccompli et de l'instantané, [...] [Gracq] se trouve sûrement en accord avec une esthétique moderne". ("Quand Gracq parle de lui-même. Essai sur les fragments «autobiographiques» de Julien Gracq", *Mélanges Cesbron. Volume offert en hommage au professeur, à l'occasion de son départ en retraite et de son soixantième anniversaire*, textes réunis par Eric Foulon, avec la collaboration de Claude Herzfeld, Catherine Magnien, Marcel Mauseler, Alain Néry, Presses de l'Université d'Angers, 1997, p. 355.)

4. Gracq et le *Märchen*

La poétique gracquienne du récit s'adapte parfaitement au penchant pour l'irrationnel qui s'exprime dans son œuvre¹⁷². Gracq rompt non seulement avec la structure traditionnelle de la phrase¹⁷³, mais il se crée aussi une poétique individuelle, bien que marquée par la tradition littéraire, voire les préférences de l'auteur. Par rapport à cette poétique, le romantisme allemand a également marqué ses empreintes, notamment à travers le genre littéraire du *Märchen*¹⁷⁴. Effectivement, le *Märchen* dispose bien de caractéristiques intéressantes pour Gracq. En général, il se distingue par les catégories de l'irrationnel et du merveilleux, ainsi que par le souvenir d'un temps où l'homme vivait dans un accord harmonique avec la nature. Hugo Moser présente ces aspects comme causes essentielles de la préférence romantique pour les contes de fées: "Die große Vorliebe der Romantiker für das Märchen aber hat ihren Grund vor allem auch in ihrer Sehnsucht nach einer Einheit zwischen realer Welt und der Welt hinter den Dingen, nach der Harmonie zwischen Diesseits und Jenseits, die ihnen im Märchen entgegentritt."¹⁷⁵ Ainsi, dans le conte de fées, l'être humain habite-

¹⁷²Voir chapitre V, citation 13.

¹⁷³Voir *André Breton*, OC, t. I, p. 484-486.

¹⁷⁴Ici, il faut distinguer le terme *Volksmärchen*, le conte populaire, du *Kunstmärchen*: "Keine Gattung wird in der Romantik [...] so kontrovers diskutiert, denn das Sammeln und die Edition der *Kinder- und Hausmärchen* durch die Brüder Grimm unterscheiden sich in ihrem Anliegen wesentlich von den Kunstmärchen des Novalis, Tiecks oder E.T.A. Hoffmanns. Während die romantische Volksliteratur, die nach 1800 entsteht, meist als Beitrag zur kulturellen und politischen Einheit Deutschlands verstanden werden will, interpretiert die Frühromantik die Wunderwelt der Kunstmärchen, Märchendramen oder satirisch umgearbeiteten Volksbücher im Sinne der Vorschau auf eine Zukunft, in der die Kunst zur Verkünderin der christlich interpretierten Unendlichkeit emporsteigt." (Stefan Greif, "Märchen/Volksdichtung", *Romantik-Handbuch*, éd. Schanze, op. cit., p. 257.) Concernant la poétique gracquienne, le terme *Märchen* est appliqué au sens du *Kunstmärchen* qui s'inscrit d'ailleurs dans une vaste tradition française (par exemple Perrault) et italienne (par exemple Straparola). [À l'époque romantique, aucun genre n'est discuté de façon aussi controversée que le conte de fées; en ce qui concerne ses objectifs, la collection des frères Grimm, *Contes de l'enfance et du foyer*, se distingue profondément des *Kunstmärchen* de Tieck, Novalis et Hoffmann. Tandis que la littérature romantique populaire qui paraît à partir de 1800 se veut le plus souvent comme contribution à l'unité culturelle et politique de l'Allemagne, le premier romantisme interprète le monde merveilleux des *Kunstmärchen*, des drames féériques et des livres populaires, retravaillés de manière satirique, comme prévision d'un avenir où l'art devient annonciateur d'un infini chrétien.]

¹⁷⁵Hugo Moser, "Sage und Märchen in der deutschen Romantik", *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, éd. Hans Steffen, op. cit., p. 261. [La grande préférence des romantiques pour le conte de fées est fondée sur leur nostalgie d'une unité entre le monde réel et le monde caché derrière les choses, de l'harmonie entre ce monde et l'au-delà qu'ils rencontrent dans le conte de fées.]

t-il à la fois deux mondes différents, le monde réaliste et un univers déterminé par les effets du merveilleux dont il sent particulièrement l'attraction. La rencontre avec le merveilleux entraîne l'aventure qui se trouve au centre du récit. Dans les contes populaires, en l'occurrence ceux édités par les frères Grimm, ce schéma reste généralement sans profondeur: l'atmosphère et le lieu de l'action sont anonymes et unitaires, les personnages n'ont pas de véritable vie intérieure qui pourrait témoigner d'une lutte d'âme déclenchée par leur déchirement entre le Bien et le Mal. En revanche, dans le *Kunstmärchen* romantique, tout est plus sophistiqué. Les personnages se voient pourvus d'une certaine profondeur et d'un développement psychologiques, ils agissent de leur propre initiative, ils font voir des sentiments et des doutes - ce sont des hommes modernes à la recherche du bonheur qui agissent le plus souvent dans un cadre bien précis¹⁷⁶. Vu leurs caractères plus élaborés, les héros du *Kunstmärchen* ne ressemblent plus guère à leurs confrères populaires tellement plus simples, mais souffrent de leur déchirement intérieur, de leur isolement et de leur étrangeté; leurs problèmes et souffrances ne trouvent plus de solution simple et claire, mais sont mis en jeu ironiquement. De surcroît, le merveilleux, à l'opposé du pragmatisme de la vie quotidienne, assume des traits redoutables et effrayants; en conséquence, les personnages succombent soit à la folie, soit à la tentation de se retirer complètement dans un univers de rêves¹⁷⁷.

Dans le quatrième chapitre, il s'agissait déjà d'indiquer des parallèles entre les personnages gracquiens et les héros romantiques. Comme supplément, il est important d'évoquer par la suite les possibilités narratives que le *Märchen* offre et dont Gracq profite en partie. Généralement, le genre littéraire du *Märchen* implique peu

¹⁷⁶Voir *ibid.*, p. 271.

¹⁷⁷"Das aus solchen Spannungen erwachsende Grauenhafte eines dämonisierten Inneren der Kunstmärchenfiguren hat diese Erzählungen zunächst in Frankreich (Nodier, Nerval) und schließlich in Amerika (Poe) beliebt gemacht und als Schwarze Romantik bis in den europäischen Ästhetizismus nachgewirkt." (*Ibid.*, p. 274-275.) [L'effroi qui surgit des tensions de l'intérieur démonisé des personnages du *Kunstmärchen* a d'abord fait connaître ces contes en France (Nodier, Nerval), puis en Amérique (Poe); sous forme du romantisme noir, cet effroi a encore influencé l'esthétisme européen.] Il y a donc non seulement un lien direct entre Gracq et le *Kunstmärchen*, mais encore un lien secondaire - une réception à travers la lecture de Nerval et de Poe qui, eux aussi, ont été influencé par ce genre littéraire du romantisme allemand.

d'exigences stylistiques, il n'est pas soumis à une rigidité formelle comme c'est par exemple le cas pour la nouvelle. Le *Märchen* ne demande qu'une certaine attitude narrative de l'auteur, l'ouverture à la fantaisie. À l'égard de cette liberté stylistique et formelle, et du fait qu'aucune contrainte logique ne s'impose au narrateur, le *Märchen* est favorisé par les auteurs du premier romantisme:

[...] warum neigt der romantische Dichter zur Märchenform? [...] Die Form des Märchens [...] scheint zufällig, wandelbar und ohne festes Gerüst, scheint überhaupt keine verbindliche Form zu sein, sondern eine erzählerische Grundhaltung, die aus sich selbst wirkt und das Märchen hervorbringt, das sich somit gleichsam "von selbst" zu machen scheint; eine mimische Assimilation an eine solche Erzählhaltung müßte also auf spielerische Weise Märchen schaffen können.¹⁷⁸

D'autre part, le *Märchen* évoque l'image d'un passé lointain dont l'homme moderne éprouve la nostalgie:

Die romantische Hinwendung zum Märchen eröffnet dem Dichter [...] den Blick auf eine entschwundene Zeit, die als heile Zeit empfunden und rezipiert wird als futuristisches Ideal; aus dieser retrovertierten Einstellung zur Geschichte erwächst der poetologische Grundsatz, daß die Einheit von Urzeit und Endzeit antizipiert werden kann in der scheinbar wiederentdeckten Form des Märchens.¹⁷⁹

¹⁷⁸Dieter Arendt, *Der "poetische Nihilismus" in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Romantik*, Tübingen, Max Niemeyer, 1972, t. II, p. 245. [Pourquoi le poète romantique a-t-il un penchant pour le conte de fées? La forme du conte de fées semble être soumise au hasard et à la transformation, elle n'a pas de structure fixe - apparemment, il ne s'agit même pas d'une forme obligatoire, mais d'une attitude narrative principale, qui agit à partir d'elle-même et engendre le conte de fées, de sorte que celui-ci semble se faire 'soi-même'; une assimilation mimique à une telle attitude narrative devrait donc rendre possible une création quasiment enjouée de conte de fées.]

¹⁷⁹*Ibid.*, p. 241. [En se tournant vers le conte de fées, le poète obtient le regard sur un âge disparu, ressenti comme âge sain et reçu comme idéal futuriste; le résultat de cette attitude rétrograde par rapport à l'histoire est un principe poétologique: l'unité de l'ère primitive et de la fin des temps peut être anticipée dans le conte de fées, apparemment redécouvert.]

Ainsi l'idée de l'âge d'or est-elle proclamée fréquemment, et cela d'autant plus que les mythes anciens y jouent habituellement un rôle important. En général, le *Märchen* offre donc des possibilités narratives propres à plaire à Gracq, ainsi qu'aux surréalistes: la liberté formelle, le soulèvement des barrières entre les genres littéraires, une plénitude d'images nostalgiques, l'épanouissement du merveilleux, la liberté de la fantaisie qui va à l'encontre de la raison. De plus, il faut souligner le rôle attribué à la nature, largement en accord avec la conception de la nature chez Gracq: et dans le *Märchen* et dans l'œuvre gracquienne, la nature est perçue telle une force élémentaire et anarchique qui s'impose à l'homme. Toutefois, il est nécessaire de faire des restrictions, car dans le *Märchen* romantique, la nature peut être effrayante - ceci est notamment le cas dans les contes¹⁸⁰ de Tieck, contrairement aux contes novalisiens. En tout cas, c'est la définition du *Märchen* donnée par Novalis qui semble être la plus proche de la poésie gracquienne:

"Im Märchen ist echte Naturanarchie", schreibt Novalis, und er präzisiert diese Ansicht näher in folgendem Fragment: "Die Welt des Märchens ist die durchaus *entgegengesetzte* Welt der Wahrheit (Geschichte) - und eben darum ihr so *durchaus ähnlich* wie das *Chaos* der *vollendeten Schöpfung*." [...] "[...] Das *echte Märchen* muß zugleich *prophetische Darstellung* - idealische Darstellung - absolut notwendige Darstellung sein. Der echte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft." [...] "Das Märchen ist gleichsam der *Kanon der Poesie* - alles Poetische muß märchenhaft sein."¹⁸¹

¹⁸⁰Chez Tieck, les genres littéraires de la nouvelle et du conte se mélangent, de sorte qu'on peut parler de "Märchen-Novellen". (*Ibid.*, p. 257.)

¹⁸¹*Ibid.*, p. 242. Le texte intégral de Novalis se trouve dans *Werke/Briefe. Dokumente*, éd. Ewald Wasmuth, Heidelberg, Lambert Schneider, t. II, 1957, p. 387, 388 et 390. ["En un conte symbolique, il faut que tout soit merveilleux, mystérieux et se tienne. Il faut que tout soit vivant, mais d'une autre façon.

La nature tout entière doit être merveilleusement mêlée au monde spirituel tout entier. Ici commence le temps de l'anarchie universelle, de la liberté; l'état naturel de la nature, le temps antérieur au monde. Ce temps antérieur au monde nous livre, en quelque sorte, les traits épars du temps postérieur au monde, comme la nature est une image singulière du royaume éternel. Le monde du conte symbolique est tout juste le contraire du monde de la vérité, et c'est pour cela même qu'il lui est semblable, de même que le chaos est semblable à la création parfaite. Dans le monde futur, tout est de même que dans le monde passé, et cependant tout autre. Le monde futur est le chaos intelligent; le chaos qui s'est pénétré lui-même; qui est en lui et hors de lui. - Le vrai conte symbolique doit être à la fois une représentation prophétique, une représentation idéale et une représentation absolument nécessaire. Le véritable conteur symbolique est un voyant de l'avenir." (Novalis, *Fragments*, précédé

Dans cette définition - qui est d'ailleurs citée par Béguin dans *L'Âme romantique et le rêve*¹⁸², de sorte que Gracq la connaît sans aucun doute - apparaissent bien des éléments essentiels, présents dans l'œuvre gracquienne. La puissance anarchique et mystérieuse de la nature, nous l'avons vue dans le chapitre IV.3, ainsi que son opposition au monde civilisé¹⁸³. En revanche, il faut mettre en relief les deux autres aspects mentionnés par Novalis, la vue prophétique du *Märchen* sur l'avenir et sa poétique particulière. Béguin démontre le fait que la théorie du *Märchen* avancée par Novalis est entièrement liée à ses idées sur le rêve. Pour Novalis, le *Märchen* est la forme poétique la plus proche de l'essence du rêve: sa conception de la poésie et du rêve convergent dans le *Märchen*. Par conséquent, la force prophétique accordée au rêve se reflète dans le *Märchen* qui "préfigure l'état où seront un jour notre conscience et le monde. Au chaos primitif [...] correspondra un chaos nouveau, une liberté aussi grande [...]. Et c'est cet avenir que le *Märchen* véritable nous fait pressentir [...]"¹⁸⁴. La théorie du *Märchen* représentée par Novalis correspond au mieux à la poétique de Gracq, déjà par le seul fait qu'elle est entièrement positive et optimiste. D'ailleurs, Simone Grossman rapproche l'essai "Spectre du «Poisson soluble»"¹⁸⁵ de la *Märchentheorie* novalisienne, ainsi que le poème de Breton même et la conception poétique des surréalistes: elle constate que "l'interprétation gracquienne de *Poisson soluble* de Breton coïncide avec la théorie du *Märchen* de Novalis, telle que cette dernière est exposée par Béguin"¹⁸⁶. Si Gracq s'était réellement inspiré de cette théorie - ce qui est bien probable -, "Spectre du «Poisson soluble»" ferait preuve d'une véritable adaptation poétique de la *Märchentheorie* romantique, ainsi que de la parenté entre Gracq et Novalis (voir chapitre VI.5). Effectivement, Gracq rapproche *Poisson*

de *Les Disciples à Saïs*, traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck, Paris, José Corti, coll. en lisant en écrivant, 1992, p. 208.]]

¹⁸²Voir Béguin, *op. cit.*, p. 279-80.

¹⁸³Dans *Au château d'Argol*, Albert et Heide perçoivent le paysage nocturne comme un "chaos primitif" (OC, t. I, p. 76).

¹⁸⁴Béguin, *op. cit.*, p. 279.

¹⁸⁵*Préférences*, OC, t. I, p. 902-913.

¹⁸⁶Grossman, *op. cit.*, p. 52.

soluble du conte de fées¹⁸⁷. De plus, il met en parallèle les points essentiels de la *Märchentheorie* - le rapprochement entre le *Märchen* et le rêve, la fusion entre l'esprit et la nature, la présence du merveilleux - et le contenu du poème de Breton.

En général, le terme "conte de fées" est d'une grande importance pour la poétique gracquienne et réapparaît avec régularité dans ses textes narratifs. Gracq joue avec ce terme qui est chargé d'une force évocatrice évidente, tout en s'appropriant cette force et les effets ainsi produits sur le lecteur. Visiblement, il est conscient du fait que le mot "conte de fées" suscite tout un univers de souvenirs et d'impressions, le plus souvent liés à l'enfance. Employant ce terme, Gracq enrichit ses textes d'un goût irréel, merveilleux, envoûtant. Ceci est par exemple le cas dans *Le Rivage des Syrtes* quand Aldo se souvient du retour de la croisière au Farghestan:

Je me sentais singulièrement à l'aise. Il avait été évident tout de suite que les *raisons* n'intéressaient pas Giovanni et Roberto, et qu'ils ne songeaient guère à me demander des comptes. Je progressais avec eux dans un conte de fées dont, dans la hâte qu'on a de le vivre, on a mis tout de suite entre parenthèses le coup de pouce initial; et, bien plus qu'à le désenchanter, on eût dit que Roberto et Giovanni souhaitaient plutôt s'y mêler, entrer dans le jeu, nous rejoindre.¹⁸⁸

Ce qui s'est passé avant, la traversée décisive de la mer des Syrtes, paraît comme un rêve, comme un conte de fées à Aldo, un événement incroyable qu'il voudrait vivre à plein. Il se sent encore envoûté par la magie de s'être approché du Farghestan, le pays mystérieux et inconnu, il vit dans un état exceptionnel situé entre le rêve et la réalité, dans une liberté extraordinaire - la liberté dont justement les héros romantiques du *Märchen* sont pourvus. L'euphorie qui se manifeste ici constitue l'un des moments les plus 'novalisiens' de l'œuvre gracquienne. De surcroît, on peut reconnaître un autre parallèle entre la poétique de Gracq et la *Märchentheorie* novalisienne; ainsi Béguin écrit-il: "Le conte, où Novalis voit la forme supérieure de l'art littéraire, est sans cesse

¹⁸⁷Voir *Préférences*, OC, t. I, p. 912.

¹⁸⁸*Le Rivage des Syrtes*, *ibid.*, p. 748.

comparé au rêve: [...] dans le conte comme dans le rêve, l'esprit jouit d'une singulière liberté."¹⁸⁹ Le sentiment de cette liberté est renforcé par le fait que, pour le héros, les chemins qui le mènent à la réalisation de ses désirs semblent s'ouvrir tout seuls; le monde est dirigé par une main invisible. Dans *Le Roi pêcheur*, le protagoniste s'aperçoit de cette facilité magique et remarque: "Je suis un homme chanceux! J'erre à l'aventure, pendant des jours, sans rencontrer un guide, et c'est le maître du pays qui vient m'ouvrir les portes de son château. On dirait un conte de fées."¹⁹⁰ La pointe d'ironie sous-jacente est évidente et montre combien de tonalités différentes Gracq attribue au terme "conte de fées". La citation dévoile également le fait qu'il est loin de la naïveté quasiment innée aux protagonistes du *Märchen*. Toutefois, Gracq s'approprie le terme "conte de fées" pour créer de véritables scénarios de contes de fées - ce qui nous donne encore l'occasion de citer le terme de réécriture lancé par Ruth Amossy¹⁹¹. En dépit d'une certaine distance ironique, Gracq se sert du genre *Märchen* pour doter certaines scènes de ses textes narratifs d'une atmosphère spéciale, afin d'y introduire le merveilleux. Dans *Au château d'Argol*, la forêt constitue déjà un espace magique pour Albert: " Il semblait bizarrement à Albert que cette forêt *dût* être animée et que, semblable à une forêt de conte ou de rêve, elle *n'eût pas dit son premier mot*."¹⁹² Dans *Un beau ténébreux*, c'est l'existence féérique de certains personnages qui est particulièrement accentuée, par exemple quand Christel est dès le début présentée comme une "princesse"¹⁹³ et Allan mène une existence de conte de fées, de "jeune prince romantique"¹⁹⁴; de surcroît, ils se retrouvent un jour dans la forêt, "*autant de belles au bois dormant*"¹⁹⁵. La première rencontre entre Mona et Grange est également plongée dans une atmosphère féérique: Mona apparaît à Grange comme

¹⁸⁹Béguin, *op. cit.*, p. 279.

¹⁹⁰*Le Roi pêcheur*, OC, t. I, p. 362.

¹⁹¹*Les jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁹²*Au château d'Argol*, OC, t. I, p. 16.

¹⁹³*Un beau ténébreux*, *ibid.*, p. 115.

¹⁹⁴*Ibid.*, p. 134.

¹⁹⁵*Ibid.*, p. 203.

"«une petite sorcière de forêt»"¹⁹⁶. D'ailleurs, *Un balcon en forêt* se révèle comme un récit dans lequel la notion "conte de fées" apparaît avec une telle régularité qu'il faut la reconnaître comme élément constitutif¹⁹⁷, et cela en premier lieu concernant l'attitude de Grange par rapport à la nature. Ainsi Grange perçoit-il le silence de la forêt comme un "silence de forêt de conte"¹⁹⁸, comme une "forêt de conte de Noël"¹⁹⁹, pour ne nommer que deux exemples. D'ailleurs, la proximité d'*Un balcon en forêt* du conte de fées s'annonce déjà dans la source du récit, un texte d'Aragon, *Les communistes*, qui, décrivant le type de blockhaus dont la Maison des Falizes constitue le reflet, parle d'une "«maisonnette pimpante pour conte de fées»"²⁰⁰; Grange, à son tour, appelle le blockhaus une "maisonnette de fées"²⁰¹. Dans toutes ces scènes, Gracq reprend les éléments essentiels du *Märchen* - la forêt, le merveilleux, l'irréel, la solitude, la rencontre mystérieuse, la quête - ce qui mène à la création d'un univers romanesque d'une teinture romantique. Le plus souvent, cette réécriture du *Märchen* est liée à la description de la nature, plus précisément à l'espace de la forêt. Encore une fois, il s'établit un parallèle avec Novalis et son image de la nature entièrement optimiste, reflétant une nature magique et favorable à la fusion avec l'être humain.

En conclusion, on peut donc constater que pour Gracq, le *Märchen* se prête à l'adaptation, car, garantissant la liberté créatrice, le détournement de la logique et la plongée dans un univers situé entre le réel et l'irréel, il correspond largement à sa poétique. Le fait que l'évocation du monde des contes de fées est présente dans l'œuvre de Gracq dès ses débuts souligne cette correspondance; ainsi le premier roman, *Au château d'Argol*, est-il déjà mis en relation avec le genre littéraire du conte

¹⁹⁶*Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 27.

¹⁹⁷Dans les "Notes", Bernhild Boie écrit: "Les références à l'univers du conte de fées se rencontrent tout au long [...]. Elles appartiennent à cet imaginaire de légende, venu du fond de l'Histoire et du fond de l'enfance, qui reflète un monde perdu entre le sommeil et le rêve." (*Ibid.*, p. 1316.)

¹⁹⁸*Un balcon en forêt*, *ibid.*, p. 9.

¹⁹⁹*Ibid.*, p. 25.

²⁰⁰Louis Aragon, *Les communistes*, La Bibliothèque française, t. V, 1951, p. 78; cité par Bernhild Boie dans la "Notice" d'*Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 1280.

²⁰¹*Un balcon en forêt*, *ibid.*, p. 12. Dans les deux cas, l'évocation de l'univers du conte de fées sert à démasquer la foi trompeuse en la sécurité du blockhaus face à l'attaque imminente des Allemands, ainsi que le caractère irréel de la situation dans laquelle se trouvent les hommes y stationnés.

de fées, et cela en 1947, après la parution d'*Un beau ténébreux*, par le critique Edmond Jaloux: "«L'auteur, M. Julien Gracq, n'était jusqu'ici connu que par un conte, ou récit, chargé de mystères et de beautés [...]: *Au château d'Argol*»."²⁰² La notion parcourt ainsi l'œuvre de Gracq jusqu'à *La Presqu'île*; "Le Roi Cophétua", sur le plan poétologique, est imprégné d'éléments du conte fantastique²⁰³, et même dans "La Presqu'île", pourtant le récit le plus 'réaliste' de Gracq, se trouvent des références au conte de fées et au récit fantastique²⁰⁴. Dans ce contexte, il faut également mentionner un texte assez étrange, *Un cauchemar*²⁰⁵, qui ressemble en beaucoup à un conte fantastique inspiré par le surréalisme. L'atmosphère lugubre et irréelle du récit, l'angoisse du narrateur, inspiré par le nain méchant descendu de la croix, font penser à l'univers du conte où tout est possible, même l'explicable. Même si le texte est en premier lieu le reflet de ce qu'il raconte: un cauchemar, il exerce une magie noire, un charme négatif qui fait penser à un conte moderne.

La réécriture partielle du *Märchen* rapproche Gracq, entre autres, de Novalis qui, lui aussi, tend à la fusion de différentes catégories poétiques - ainsi le roman *Heinrich von Ofterdingen* a-t-il de prime abord été conçu comme un mélange entre roman et *Märchen*²⁰⁶. En cela, Gracq, lui aussi, s'éloigne d'une conception littéraire purement romanesque.

²⁰²"Accueil de la critique" d'*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 1147.

²⁰³Voir Boie, "Notice" du "Roi Cophétua", OC, t. II, p. 1443 et p. 1445-1446.

²⁰⁴Par exemple quand Simon parle d'"une minute un peu fée" qu'il vit ("La Presqu'île", *La Presqu'île*, *ibid.*, p. 476) ou de la "lumière silencieuse, bénigne et un peu fée" du crépuscule (*ibid.*, p. 485).

²⁰⁵OC, t. I, p. 1005-1007.

²⁰⁶"Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* sollte das dichterische Beispiel seiner Poetik werden; hier ist der Übergang von der einen Gattung zur anderen ernsthaft versucht worden. In den Paralipomena zum ersten Teil lesen wir: «Überall muß hier schon das Überirdische durchschimmern - das Märchenhafte.»" (Arendt, *op. cit.*, t. II, p. 242.) [*Heinrich von Ofterdingen* devait devenir l'exemple lyrique de la poétique de Novalis; ici, la transition d'un genre à l'autre a été essayé sérieusement. Dans les compléments de la première partie, nous lisons: 'Ici, le surréel doit déjà transparaître partout - le féérique.']

5. Gracq et la poétique de Novalis

"[...] Novalis avait été aimé des dieux."²⁰⁷

Le regard sur la *Märchentheorie* de Novalis a déjà indiqué dans quelle mesure on peut rapprocher Gracq de ce romantique allemand. Il n'en aurait même pas fallu autant: les témoignages nombreux de Gracq à propos de Novalis sont assez parlants. En général, il fait l'éloge de celui qui, pour lui, incarne l'esprit du romantisme allemand: Novalis est l'âme du premier romantisme qui vit par lui et disparaît avec lui; il est *le* génie précoce, "un grand événement"²⁰⁸ dans la littérature, "le solstice"²⁰⁹ poétique de son époque, celui qui semble être élu²¹⁰. Nul doute, Gracq est impressionné, et visiblement, la lecture de Novalis a eu la valeur d'une révélation pour lui, une expérience qui se situe sur le même niveau que la réception de Chateaubriand et de Kleist²¹¹. De surcroît, il y a le sentiment d'une parenté: d'une part par rapport à la conception du monde et de la poésie, d'autre part au sujet du langage. Au cours de *l'Entretien avec Jean Carrière*, Gracq dit:

Je me sens [...] d'accord avec la conception unitive qui me semble être celle de Novalis: le monde est un, tout est en lui; de la vie banale aux sommets de l'art, il n'y a pas rupture, mais épanouissement magique, qui tient à une inversion intime de l'attention, à une manière tout autre, tout autrement orientée, infiniment plus riche en harmoniques, d'écouter et de regarder.²¹²

Et un peu plus loin, il ajoute: "[...] on peut très bien considérer ce monde comme une merveille irremplaçable pour l'homme, et être tranquillement dénué d'espoir: le

²⁰⁷"Novalis et «Henri d'Ofterdingen», *Préférences*, OC, t. I. p. 1000.

²⁰⁸*Lettrines*, OC, t. II, p. 204.

²⁰⁹*En lisant en écrivant*, *ibid.*, p. 761.

²¹⁰Novalis est le Saint-Just de cette révolution édénique - non seulement par la beauté quasi angélique du visage [...] qui semble l'avoir marqué aux yeux de tous ses amis d'un signe d'élection visible [...]. ("Novalis et «Henri d'Ofterdingen», *Préférences*, OC, t. I. p. 987.)

²¹¹Voir Boie, "«Die Welt als Sprache sehen». Zu Julien Gracq", art. cit., p. 520.

²¹²*Entretien avec Jean Carrière*, OC, t. II, p. 1250.

paganisme a connu cela très largement, et il rejoint dans ce *oui* Novalis, à qui l'espoir, et même presque tous les espoirs, sont aussi naturels que la respiration."²¹³ On reconnaît facilement ce que Gracq estime en particulier chez Novalis et dans quel sens il se sent proche de lui: il partage sa vue d'un univers harmonique et magique, ainsi que son espoir et le sentiment de "*oui*" vis-à-vis de l'homme et du monde, un sentiment que "le surréalisme [...] est venu rappeler"²¹⁴. Les deux citations résument une partie importante de ce que Gracq écrit dans "Novalis et «Henri d'Ofterdingen»". Dans cet essai, il met en relief les particularités de l'écriture novalisienne: le refus de "l'antique malédiction du dualisme de la nature et de l'esprit", entraînant un "fantastique dégel" qui rompt "toutes les barrières"²¹⁵; la fusion entre l'homme et la nature; l'abolition de la "clôture qui sépare le rêve de l'état de veille" ("«le monde se fera rêve, le rêve se fera monde»")²¹⁶; le chemin qui mène à l'intérieur et par là à l'unité perdue; la force unificatrice de l'amour; le regard optimiste et plein d'espoir sur la mort. L'univers de Novalis est magique et transparent, sans frontières; il suppose la promesse d'un autre monde à venir, d'une surréalité toute proche. Ainsi Gracq écrit-il à propos de *Heinrich von Ofterdingen*:

Nulle œuvre ne conserve mieux la transparence, le sentiment d'*ouverture*, de légèreté, de facilité extrême qui naissent d'un matin sans nuages: le poids du destin, le sens de l'irréparable pour un moment s'envolent. La tonalité en est fixée d'entrée, dans le jaillissement de cascade d'un rêve diaphane et matinal. C'est une Odyssée dans le bleu.²¹⁷

À travers cette transparence perce l'"impatience superbe"²¹⁸ d'un auteur tout jeune et pourtant doué d'un style "souverainement *posé*"²¹⁹ - malgré son insouciance poétique:

²¹³*Ibid.*, p. 1273.

²¹⁴Berthier, *op. cit.*, p. 114.

²¹⁵"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I. p. 986.

²¹⁶*Ibid.*

²¹⁷*Ibid.*, p. 989.

²¹⁸*Ibid.*, p. 987.

²¹⁹*Ibid.*, p. 988.

"Quand le poids de la mûre et parfaite connaissance vient charger des lèvres d'une telle fraîcheur, le monde pour un instant rajeunit et s'allège, la possibilité se lève dans toute sa force. [...] les routes sont libres, le monde est neuf, il semble que rien n'ait été dit encore."²²⁰ Il s'agit d'une fraîcheur comparable à celle qui nourrira l'aventure surréaliste, ainsi que l'originalité de l'écriture gracquienne. On voit bien dans quelle mesure l'univers de Gracq est proche du monde novalisien, surtout par rapport à la sociabilité et à la subjectivité des personnages, à leur penchant pour le rêve et la fusion avec la nature. Concernant *Le Rivage des Syrtes*, nous avons déjà vu qu'il est même possible de déceler des parallèles frappants avec le roman *Heinrich von Ofterdingen*, en premier lieu par rapport à la structure de l'action romanesque: les deux romans commencent par un voyage initiatique qui mènera les protagonistes non seulement à des découvertes extérieures, mais aussi - et avant tout - à la reconnaissance d'eux-mêmes et à l'établissement d'un état de conscience supérieur. Au cours de leur quête - car il s'agit bien de cela - ils atteignent cet état moyennant une série de rencontres et de dialogues qui les renvoient à leurs destinées d'élus. Sur leur chemin, ils doivent tous les deux affronter le passé et l'histoire, ainsi que leur signification pour le présent; de même, ils rencontrent l'amour et la mort. Reste à dire que la temporalité se fonde dans les deux romans sur la mémoire et le pressentiment, sur un système de reflets qui fait que l'avenir s'annonce dans le présent. Cependant, malgré les ressemblances évidentes, *Le Rivage des Syrtes* n'est pas un second *Heinrich von Ofterdingen* - c'est ce que nous avons vu dans le chapitre consacré au *Bildungsroman* (VI.1). Il semble plutôt que Gracq se soit inspiré de la structure novalisienne, tout en évitant de reprendre les aspects qu'il juge critiquables dans le style de Novalis. Tout d'abord, il se garde de lier la quête d'Aldo à un seul symbole et de laisser tourner son récit à une allégorie impénétrable²²¹. De plus, il expose son protagoniste à des conflits, tandis que chez Novalis, il n'y a "rien de mauvais dans le monde [...] «*tout est bon*»". Aldo,

²²⁰*Ibid.*

²²¹*Ibid.*, p. 990 (voir chapitre VI.1).

lui, connaît bien les disputes, le doute, la peur et l'hésitation. Par conséquent, Gracq est favorable à l'optimisme de Novalis, mais il reconnaît également les désavantages de sa "candeur enfantine"²²².

Sur le plan idéologique, il y a un écart considérable entre Gracq et Novalis; naturellement, il se révèle avant tout au sujet du christianisme qui joue un rôle fondamental dans l'œuvre novalisienne. Ainsi Gracq avoue-t-il son soulagement à propos du fait que le roman *Heinrich von Ofterdingen* est resté inachevé: "Sied-il de le dire? je ne regrette pour ma part qu'à moitié que la seconde partie du roman n'ait pas été écrite, à partir du moment où, dans la scène du Jardin dans les ruines, sous le langage magnifique du médecin Sylvestre, ne se discerne que trop clairement le propos d'un sacristain."²²³ Cet écart concerne non seulement l'attitude idéologique de Novalis, mais aussi sa conception romanesque. Dans l'ensemble, Gracq considère *Heinrich von Ofterdingen* comme un roman qui manque d'organisation narrative, un roman assez chaotique. Gracq, lui, tient à une certaine linéarité du récit, à un certain ordre romanesque: "C'est qu'un des problèmes cachés du romancier, problème que l'auteur résout, ou tente de résoudre, grâce au seul instinct, est d'assurer comme un général d'armée la progression coordonnée des masses hétérogènes que son récit met en mouvement [...]"²²⁴ Dans *En lisant en écrivant*, Gracq accentue le fait que la poétique du roman a bien des lois autonomes qu'il vaut mieux respecter. Ici, il s'oppose à l'anticonformisme des romantiques par rapport aux formes narratives. Néanmoins, Gracq s'est inspiré de la forme du fragment, préconisée par Novalis, "le maître du fragment"²²⁵ - il en fait usage, notamment dans ses œuvres critiques (voir chapitre VI.3).

En outre, c'est sur le niveau du langage que Gracq reste très proche de Novalis. Dans "Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", il compare le langage de Novalis

²²²*Ibid.*, p. 997.

²²³*Ibid.*, p. 991.

²²⁴*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 635.

²²⁵"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I. p. 998.

et la façon dont celui-ci 'compose' ses dialogues, représentatifs d'une communication libre et harmonique entre les esprits, à une symphonie²²⁶. En effet, dans *Die Lehrlinge zu Sais*, l'un des disciples dit: "«Wer wahrhaft spricht, ist des ewigen Lebens voll, und wunderbar verwandt mit echten Geheimnissen dünkt uns seine Schrift, denn sie ist ein Akkord aus des Weltalls Symphonie.»"²²⁷ Le langage novalisien implique donc une forte tendance à la musicalité et à la résonance harmonique²²⁸. Gracq, lui aussi, met son écriture en relation avec le son et le rythme qu'il considère comme des composants esthétiques essentiels. Concernant le langage, l'écrivain a besoin d'"un sens tactile du mot, de ses harmoniques et de ses correspondances cachées [...]". Ce qu'on nomme un style est pour une part essentielle une mise en résonance des mots entre eux."²²⁹ De surcroît, l'écrivain devrait avoir le sentiment du rythme: "Je pense qu'il y a une oreille romanesque comme il y a une oreille musicale: elle est sensible aux rythmes à longue période."²³⁰ Seul ce sens de l'harmonie et de la musicalité du langage peut mener à la création d'une langue magique, correspondant à la magie de l'univers qu'elle décrit, propre à la "provocation immédiate à une magie efficace"²³¹; une telle magie, Gracq l'attribue à Novalis. De même, la magie de la langue repose sur son "ancienneté"²³². Et Gracq et Novalis ont recours aux éléments anciens du

²²⁶"[...] ce sont plutôt et toujours des partitions symphoniques où chaque interlocuteur introduit un thème neuf, mais immédiatement concertant, qui se développe en s'harmonisant avec les autres jusqu'à la résolution inévitable de l'accord parfait." (*Ibid.*, p. 993.)

²²⁷Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., t. I, p. 79. [Celui qui dit la vérité à la vie éternelle, et son écriture nous semble être en parenté avec des secrets véritables, car elle est un accord de la symphonie du cosmos.]

²²⁸Dans *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis met la langue et la musique également en relation, et cela à plusieurs reprises. Heinrich dit par exemple: "«Die Sprache [...] ist wirklich eine kleine Welt in Zeichen und Tönen. Wie der Mensch sie beherrscht, so möchte er gern die große Welt beherrschen, und sich frei darin ausdrücken können.»" (*Heinrich von Ofterdingen, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., p. 287.) [La langue est vraiment un petit monde de signes et de sons. Autant que l'homme la maîtrise, il veut maîtriser le monde entier et s'exprimer librement en lui.]

²²⁹*Entretien avec Jean Roudaut*, OC, t. II, p. 1217.

²³⁰*Ibid.*, p. 1224.

²³¹"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 987.

²³²"[...] cette ancienneté du langage lui donne en même temps une vertu qui semble d'ordre magique. Il est devenu avec le temps, avec le tri incessant de l'usage, avec les incessantes adaptations, avec les millions de liaisons entrecroisées, visibles ou occultes qui se sont créées entre ses éléments, une espèce de monde substitué, aux harmoniques innombrables, aux virtualités illimitées, une des créations les plus étonnantes de l'homme, sinon la plus étonnante." (*Entretien avec Jean Carrière*, OC, t. II, p. 1268.)

langage, par exemple sous forme d'éléments mythiques²³³. Le langage leur sert également à décrire la 'grammaire du monde'²³⁴,

[...] Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Konjunkturen des Zufalls erblickt.²³⁵

Qu'est-ce qui est plus significatif que l'image de la limaille aimantée reprise par Gracq?

Cependant, la parenté poétique et linguistique entre Novalis et Gracq se dévoile le plus clairement à travers des parallèles textuels. Ainsi Gracq reprend-il dans *Un beau ténébreux* tout un passage des *Hymnen an die Nacht*²³⁶. Le fait que le texte de Novalis est si parfaitement intégrable et s'adapte à l'harmonie du texte gracquien est bien révélateur et souligne que l'univers gracquien est, aussi bien que celui de Novalis, un "monde entièrement soluble dans la poésie"²³⁷. Abstraction faite des

²³³Voir Patrick Marot, "Mythe et écriture du roman", *Julien Gracq 2 - un écrivain moderne*, op. cit., p. 183-200.

²³⁴"La cohérence des réseaux figuraux chez Gracq, la métaphorisation privilégiée du tissu textuel comme «champ magnétique» ou comme organisme, la docilité des œuvres aux approches thématiques, témoignent d'une postulation sous-jacente de cette grammaire du monde qu'il suffirait de savoir déchiffrer. Ce projet romantique qui hantait Novalis et Nerval, Mallarmé et Breton, se trouve chez Gracq simultanément affirmé et contesté par une poétique du décentrement." (Marot, "Julien Gracq, héritier des romantismes", art. cit., p. 463.)

²³⁵Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. cit., t. I, p. 79. "[...] figures qui semblent appartenir à cette grande écriture chiffrée qu'on rencontre partout: sur les ailes, sur la coque des œufs, dans les nuages, dans la neige, dans les cristaux, dans les formes des rocs, sur les eaux congelées, à l'intérieur et à l'extérieur des montagnes, des plantes, des animaux, des hommes, dans les clartés du ciel, sur les disques de verre et de poix lorsqu'on les frotte et lorsqu'on les attouche: dans les limailles qui entourent l'aimant, et dans les étranges conjonctures du hasard..." (*Les Disciples de Saïs*, traduction Maeterlinck, *Romantiques allemands*, éd. cit., t. I, p. 347.)] D'ailleurs, les notions de conjoncture et du hasard sont également très importantes pour Ernst Jünger.

²³⁶Ce fait a été indiqué par Bernhild Boie dans *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 65-66: "Das Erlebnis Allans in der Kirche endet mit dem Aufkommen des Morgens und einer ganz ähnlichen Enttäuschung, wie sie den Hymnen an die Nacht zu Grunde liegt - von der christlichen Symbolik selbstverständlich abgesehen: «Muß immer der Morgen wiederkommen? / Endet nie des Irdischen Gewalt? / Unselige Geschäftigkeit verzehrt / den himmlischen Anflug der Nacht? (...)», heißt es bei Novalis und bei Gracq: «Ah! que la nuit se creusât, s'enfonçât, s'avivât à la lueur de ces cierges, - ah! que le jour ne pût revenir. Les heures passaient comme des minutes. Et puis, si vite, c'était l'aube, et tout à coup les voûtes noires étaient rapiécées de grands morceaux gris-bleu, mats comme les ténèbres et comme taillés encore dans la même étoffe. Ainsi, encore, c'était le matin»."

²³⁷"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I. p. 994.

écarts idéologiques et formels mentionnés auparavant, l'ascendant de Novalis reste donc la preuve la plus évidente d'une adhésion partielle de Gracq aux idées du romantisme allemand.

Troisième partie: Transpositions

VII. Le dialogue d'un écrivain contemporain avec la tradition littéraire

1. Le romantisme français et anglais

Bien avant sa rencontre avec le romantisme allemand, Julien Gracq a connaissance du romantisme français et anglais. La découverte d'ouvrages ressortissant à ces courants littéraires appartient à son adolescence, un moment où ses lectures sont déterminées par le programme littéraire du lycée et un goût personnel encore tâtonnant. Quant au romantisme français, il trouve, une première vague d'enthousiasme passée, peu de grâce devant les yeux de Gracq - excepté quelques écrivains particuliers, notamment Chateaubriand et Stendhal: "Je lisais beaucoup au lycée les poètes romantiques français, goût qui m'a passé assez vite, tandis que le goût pour Chateaubriand, je l'ai gardé. Il fait extrêmement bon ménage chez moi avec le goût pour Stendhal, bien que les deux auteurs soient à peu près entre eux comme chien et chat."¹ En effet, des poètes romantiques comme Vigny, Lamartine ("[...] ce poète que je n'aime guère (et c'est peu dire) [...]")², Musset et Chénier ne sont que rarement mentionnés de manière élogieuse dans l'œuvre de Gracq; ses commentaires au sujet de ces écrivains sont en général assez brefs, souvent même ironiques³. De surcroît,

¹Entretien avec Jean Carrière, OC, t. II, p. 1233.

²Carnets du grand chemin, *ibid.*, p. 1100.

³Voici deux exemples: Vigny: voir sa mise en scène dans le "Rêve littéraire" décrit dans *Lettrines* (*ibid.*, p. 211); Lamartine: sa poésie est comparée avec "la lave fluide des volcans de type hawaïen, qui déborde et coule au hasard sur les flancs aplatis du cône, [...] flot labile et harmonieux d'inanité sonore [...]" (*Carnets du grand chemin, ibid.*, p. 1098-1099).

Musset, lui, constitue en quelque sorte une exception: l'attitude de Gracq à son égard est tout de même plus positive; ainsi loue-t-il avant tout la capacité de Musset de fixer l'air de son temps: "Aucun écrivain de son époque ne nous restitue, comme il le fait parfois fugitivement, au coin d'une phrase ou d'un vers, non pas la substance et l'épaisseur de son temps, où il a nul accès, mais sa chanson passagère, sa saveur, et, dans ses meilleurs moments, presque son duvet. Pour ce pigment impalpable qui fait l'irisation fragile, unique, d'une époque et qui reste aux doigts de l'historien, à mesure qu'il s'y pose; comme la poussière colorée de l'aile du papillon, il a trouvé parfois, par quelque sortilège, un fixateur." (*En lisant en écrivant, ibid.*, p. 695.)

Gracq souligne le fait que la poésie de ces écrivains n'a pas bien 'vieilli', ce qui signifie qu'elle n'est pas détachable de son contexte historique sans donner l'impression d'être démodée. Dans *En lisant en écrivant*, Gracq écrit:

Quel taux de mortalité élevé parmi ce qu'on a considéré, du vivant des grands écrivains, comme leurs chefs-d'œuvre! Bien souvent ceux de leurs livres qui restent vivants pour nous semblent se ranger, à la manière d'un bord de cratère, autour d'un effondrement central. Ô tragédies de Voltaire, ô *Natchez* et *Martyrs*, *Nuits* de Musset, *Girondins* de Lamartine, vous n'avez guère davantage survécu que les neiges d'antan! Ô *Burgraves*, *Hernani*, *Cromwell* et *Ruy Blas*, vous subsistez certes, mais non pas à la manière de Racine dans le théâtre, plutôt à celle des *Trois Mousquetaires* dans le roman. C'est ici, peut-être, que les classiques font preuve, non d'une supériorité, mais d'une stabilité d'assiette plus grande: ni Racine, ni Corneille, ni Molière n'ont changé de monture au relais des siècles.⁴

Tandis que les œuvres classiques de Racine ou de Corneille ont résisté au vieillissement, grâce à leur "forme définie et fixe [...], et non une quelconque supériorité du goût de l'époque"⁵, la plupart des chefs-d'œuvre du romantisme français n'ont porté des fruits qu'à leur époque, à la manière des succès commerciaux des romans historiques de Dumas; avec le temps, ils se sont carrément consumés: "Le romantisme [français] est un *climat* dissolvant, sa maladie élective, la consommation. Son humeur néantisante ne le prédispose guère à enrichir un séjour, à étayer, exalter, entourer, rehausser matériellement une vie."⁶ Généralement, Gracq perçoit l'atmosphère créée par le romantisme français comme un climat malsain, un mouvement littéraire sans fraîcheur. Il en manque, parce que ce mouvement est déterminé par un ton artificiel de sensibilité et d'exagération. Se référant à un ouvrage

⁴*Ibid.*, p. 759.

⁵*Ibid.*

⁶Préface à "*La Beauté convulsive*", catalogue de l'exposition sur A. Breton du Centre Georges-Pompidou (1991), *ibid.*, p. 1152.

critique d'Albert Thibaudet (*Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Valéry*, 1936), Gracq remarque sur un ton fort ironique:

Thibaudet [...] définit excellemment Musset comme le poète de la *tirade*, que Lamartine déjà connaît fort bien, que Baudelaire va estoquer et que vont héberger et prolonger latéralement d'abord le théâtre en vers de Hugo (avec une pente vers l'*hénaurme*) puis toute une postérité glorieuse de comédies et de drames rimés qui survivront vaille que vaille, de plus en plus exsangues, jusqu'au début du vingtième siècle, où Rostand viendra tirer le bouquet final de ce feu d'artifices (au pluriel).

Ces tirades qu'introduisent (parmi les plus illustres) *Lorsque le pélican...* ou: *Ah! malheur à celui qui laisse la débauche...* inaugurent un certain besoin de faire *ronfler* la littérature, de monter le couplet vers après vers comme une crème fouettée [...]. Besoin inconnu avant le romantisme, besoin auquel seule une Révolution hyperoratoire a donné carrière, et qui correspond peut-être à la seule perspective d'une poésie accessible au populaire qu'ait connue la France depuis le Moyen Âge.⁷

Les gonflements rhétoriques sans substance, le caractère artificiel du romantisme français deviennent manifestes pour Gracq au moment où le surréalisme entre sur scène et redécouvre le romantisme *allemand*:

C'est la reprise à son propre compte, à plus d'un siècle de distance, par le surréalisme, des visées majeures du romantisme allemand, qui nous a fait toucher du doigt à quel point le romantisme français - qui d'ailleurs ne l'a que très vaguement connu - s'est payé de sa menue monnaie, a vécu de son laissé-pour-compte: médiévisme, orientalisme, inauthentique charme des nuits de lune, petite mélancolie des crépuscules [...].⁸

Pourtant, il serait faux de dire que Gracq juge le romantisme français dans sa totalité. Il en reconnaît également des aspects positifs, et le lecteur remarque tout de même que

⁷*Carnets du grand chemin, ibid.*, p. 1093-1094.

⁸"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 985-986.

Gracq a gardé certains attachements par rapport au romantisme français. Sans équivoque, l'historien en lui estime le caractère historique de ce mouvement littéraire, le "sentiment tragique" qu'il a "de l'histoire", même si ce sentiment est la cause de "l'universelle caducité de ses formes"⁹, la raison pour laquelle l'esprit du romantisme français ne semble pas avoir survécu son époque:

[...] tout de même, il a fait résonner une corde plus originale et plus grave, que le romantisme allemand n'a pas connue: le sens tragique, inexorable, de la pesée de l'Histoire - ignoré de l'Allemagne de Kant et de Hegel - et qui s'éveille électivement dans cette phalange dolente d'exilés, de vaincus et de renonçants qu'est notre génération de 1820 [...].¹⁰

L'authenticité de l'esprit historique rachète ainsi pour une bonne part l'inauthenticité qui caractérise la poésie romantique française pour Gracq.

Quand on compare l'image gracquienne du romantisme français avec des points de vues scolaires donnés par des auteurs d'histoires littéraires comme Gustave Lanson, Paul van Tieghem ou André Lagarde et Laurent Michard, l'originalité en devient très sensible. Prenons d'abord l'exemple de *l'Histoire illustrée de la littérature française* de Lanson¹¹. L'auteur définit le mouvement romantique français en premier lieu par rapport au siècle classique, aux règles rompues par les poètes romantiques¹². Ces ruptures constituent l'élément essentiellement nouveau et original du romantisme français pour Lanson:

[...] en brisant les genres, les règles, le goût, la langue, le vers, il [le romantisme] remettait la littérature dans une heureuse indétermination dans

⁹*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 617.

¹⁰"Novalis et «Henri d'Ofterdingen»", *Préférences*, OC, t. I, p. 986.

¹¹Librairie Hachette, Paris, Londres, 1923, t. II.

¹²"[...] nécessairement le romantisme s'est défini par rapport au classicisme. [...] Il s'est différencié, d'abord par négation, puis par antithèse.

Par négation, en supprimant les règles qui régissaient le travail littéraire. [...]

Par antithèse, en faisant le contraire de ce qu'avaient fait les classiques. La littérature du XVIII^e siècle prenait pour modèle les anciens et le XVII^e siècle français: le romantisme leur substitue le moyen âge et les étrangers." (*Ibid.*, p. 252.)

laquelle le génie des artistes et l'esprit du siècle chercheraient librement les lois d'une reconstitution des genres, des règles, du goût, de la langue, du vers.¹³

Outre l'opposition au classicisme, Lanson mentionne le romantisme allemand et anglais, la lecture de la Bible, ainsi que les thèmes héroïques et fantastiques de l'art contemporain (surtout ceux de la peinture) comme influences déterminantes sur le développement du romantisme français¹⁴. Comme éléments historiques, il nomme les changements dans le domaine de l'éducation, dus à la Révolution¹⁵, et la chute de l'Empire qui,

fermant brusquement la réalité aux activités inquiètes et aux ambitions énormes, [...] dérivait [les poètes romantiques] vers le rêve et l'exercice de l'imagination. Les enfants élevés entre 1804 et 1814, n'ayant pas senti les misères et n'ayant éprouvé que la fascination des victoires impériales, gardèrent sous la paix des Bourbons des exaltations qui cherchèrent à se satisfaire par les passions lyriques et les aventures romanesques des livres.¹⁶

Mis à part ces deux aspects, Lanson n'attribue pas de signification particulière aux conditions historiques de l'époque, par exemple aux espoirs déçus après la Révolution. Dans l'ensemble, il accentue le renouveau spirituel qu'il reconnaît dans le romantisme français, ce qui l'amène à constater: "Le romantisme en son fond était révolutionnaire et anarchique [...]."¹⁷

Le décalage entre le point de vue de Lanson et celui de Gracq est évident. Nous avons vu que pour Gracq, la rupture des règles de la littérature classique n'a guère eu l'effet favorable que Lanson y reconnaît, mais que pour lui, elle est devenue la cause essentielle d'une perte de stabilité et d'actualité de la poésie romantique. Le fait de ne

¹³*Ibid.*

¹⁴*Ibid.*, p. 254-255.

¹⁵Lanson parle de la diminution considérable de l'autorité des salons qui, auparavant, ont déterminé le style et le goût du monde littéraire. De même, la Révolution entraîne une réduction passagère, mais considérable de l'autorité universitaire et cléricale, de sorte que l'éducation contient désormais beaucoup moins d'éléments de l'antiquité classique. (*Ibid.*, p. 255.)

¹⁶*Ibid.*

¹⁷*Ibid.*, p. 256.

pas s'accrocher à une hiérarchie de valeurs littéraires permet à Gracq de voir la particularité du romantisme français dans un autre domaine, celui de la conscience historique - celle-ci devient l'un des critères de définition principaux pour lui. De surcroît, la perception de la conscience historique particulière des romantiques français permet à Gracq de reconnaître un fil rouge qui va jusqu'à l'époque moderne, par exemple au sentiment tragique de l'histoire d'un André Malraux. Gracq se trouve ainsi à l'opposé du point de vue scolaire, et cela d'autant plus qu'il se libère de toute vénération exagérée devant les 'grands noms' de la poésie française. Il est par exemple très intéressant de voir des auteurs comme Stendhal et Chateaubriand, écrivains que Gracq admire, jugés de façon assez négative par Lanson¹⁸, tandis que les auteurs que Gracq juge avec ironie - Vigny, Lamartine, Musset, par exemple - sont fortement valorisés par Lanson.

L'histoire littéraire de Paul van Tieghem, *Le romantisme dans la littérature européenne* (1948)¹⁹, essaie surtout de situer le mouvement romantique français dans le contexte de la littérature européenne de l'époque; le romantisme français n'est pas considéré comme un phénomène isolé, mais comme le produit d'influences et d'interférences internationales. Comme Lanson, van Tieghem reconnaît l'esprit révolutionnaire du romantisme français, mais il souligne beaucoup plus fortement les obligations des romantiques français vis-à-vis du romantisme allemand et anglais²⁰. De même, van Tieghem accentue l'importance des conditions historiques et politiques

¹⁸Ainsi Lanson écrit-il par exemple sur Chateaubriand: "Si l'on prend Chateaubriand hors de sa vie politique, hors des *Mémoires d'outre-tombe*, dans ses œuvres de création littéraire seulement, à peine le soupçonnerait-t-on spirituel, et moins encore, peut-être, intelligent. [...] De raisonnement, il n'y en a pas, ni d'analyse, ni de vérification, ni d'appareil critique ou logique. [...] En un mot, avec une intelligence qui était plutôt au-dessus de la moyenne, il n'y a que des idées médiocres, superficielles et surtout arbitraires." (*Ibid.*, p. 225-226.)

¹⁹Albin Michel, coll. L'évolution de l'humanité, Paris, 1969.

²⁰"Le mouvement romantique a offert en France plus que dans tout autre pays les caractères d'une véritable révolution littéraire, par laquelle se renouvelèrent les principes, le contenu et les formes de la littérature, où les éléments esthétiques, artistiques, prédominèrent plus nettement qu'ailleurs sur les tendances politiques, patriotiques, religieuses dont le romantisme était pour une part l'expression. [...] La situation intermédiaire du romantisme français explique qu'il ait été fort redevable aux Anglais et aux Allemands, et que, par contre, il ait souvent servi de modèle dans le Midi et l'Est de l'Europe." (*Ibid.*, p. 160-161.)

pour le développement de la littérature romantique en France²¹. Concernant ces deux aspects, il est plus proche de Gracq que Lanson, mais il ne va pas aussi loin que Gracq. Par rapport aux romantismes allemand et anglais, l'attitude de van Tieghem se distingue même nettement de la position assumée par Gracq: bien qu'il attribue des valeurs positives au romantisme allemand²², par exemple son abondance d'idées fécondes, le jugement d'ensemble est plutôt négatif:

L'œuvre de ces quelques auteurs et de ces quelques années offre une étendue assez considérable. Si l'on se borne à sa partie originale, à la création artistique, la révolution qu'ils opèrent dans les lettres allemandes se manifeste par quelques recueils de poésies de Novalis et des Schlegel; par les nombreuses pièces de Tieck, légendaires ou merveilleuses, toutes injouées et injouables, dans lesquelles s'insèrent beaucoup de poésies lyriques; par les romans ou récits sentimentaux et esthétiques de Fr. Schlegel, de Tieck et de Novalis. Ces diverses œuvres originales restent pour la plupart inachevées ou fragmentaires, bizarres, décevantes; l'exécution y est très inférieure à la conception; hormis dans quelques pages de Novalis, elles donnent bien rarement l'impression de la vraie beauté; aucune ne s'inscrit parmi les chefs-d'œuvre ni même les documents durables de la littérature.²³

Voici un jugement que Gracq ne signerait certainement pas. Seul le romantisme anglais, tout poésie et nature, est perçu de manière entièrement positive par van Tieghem: "Point de discussions purement littéraires et esthétiques [...]; point de profonds aperçus philosophiques ni de nationalisme débordant et agressif comme en Allemagne."²⁴ Il est évident que par comparaison à Gracq, les catégories de van Tieghem sont décalées: ce que Gracq aime particulièrement par rapport au romantisme

²¹"On sait combien eurent d'influence sur les débuts du mouvement romantique français les grands événements historiques qui les avaient précédés de 1789 à 1815; sur son développement, les circonstances politiques qui l'entourèrent de 1815 à 1850." (*Ibid.*, p. 161.)

²²"[...] nous nous trouvons en présence d'un ensemble théorique et critique d'une ampleur et d'une richesse qui dépassent de beaucoup ce que les romantiques des autres pays offrent dans le même genre." (*Ibid.*, p. 127.)

²³*Ibid.*

²⁴*Ibid.*, p. 136.

allemand, sa floraison d'idées littéraires et philosophiques, est reconnu par van Tieghem, mais apparemment ressenti comme encombrant.

Considérant enfin l'histoire littéraire de Lagarde et Michard²⁵, le décalage entre l'opinion de Gracq et le point de vue scolaire devient particulièrement sensible. Consacrée à des objectifs didactiques, Lagarde et Michard fournissent une étude schématique et simplifiée qui, dans l'ensemble, communique une image positive du romantisme français. Ses intérêts principaux sont esquissés, ainsi que leur diversité; mais encore une fois, il faut constater que le jugement de Gracq s'en distingue par son originalité, et par rapport aux écrivains, et par rapport à l'histoire.

On voit donc que le sentiment inexorable du caractère tragique de l'histoire reste l'aspect le plus intéressant pour Gracq quand il réfléchit sur le romantisme français. Par conséquent, il s'agit là d'un aspect apte à rendre certaines œuvres littéraires plus intéressantes pour lui que d'autres, dont celles de Hugo, Chateaubriand, Stendhal et Balzac. Ainsi Gracq retrouve-t-il l'esprit historique par exemple dans l'œuvre de Victor Hugo²⁶, auteur qu'il respecte et compte tout de même parmi les grands écrivains français, bien qu'il se sente souvent agacé par sa "mégalo manie"²⁷ et la grandiloquence de sa poésie. Outre une quantité de remarques au sujet de Hugo, le portrait presque bienveillant que Gracq dessine de lui dans *Lettrines 2* en témoigne²⁸. Ce portrait paraît comme un pendant à la phrase surréaliste: "Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête."²⁹

L'autre nom à citer dans ce contexte est celui de Chateaubriand, écrivain auquel Gracq a consacré l'article "Le Grand Paon"³⁰, ainsi que de nombreuses réflexions dans ses ouvrages critiques qui portent aussi bien sur l'écrivain que sur le personnage

²⁵André Lagarde, Laurent Michard, *XIX^e siècle. Les grands auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire*, Bordas, Paris, 1985.

²⁶Voir le commentaire à propos des *Misérables* (*Lettrines*, OC, t. II, p. 147-148).

²⁷*Lettrines 2*, *ibid.*, p. 323.

²⁸*Ibid.*, p. 322-324.

²⁹André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 329.

³⁰*Préférences*, OC, t. I, p. 914-926.

historique. De toute évidence, Chateaubriand est le premier et le plus grand des romantiques français pour Gracq, solitaire dans son titanisme, son "isolement - éclatant, immédiat - dans la supériorité"³¹: "Il n'a pas connu la république des Lettres: il en a vécu l'Empire, désert et ennuyeux. [...] un écrivain qui sent le vide autour de lui."³² De l'écriture de Chateaubriand, Gracq estime avant tout la dimension historique, ainsi que le regard de l'écrivain sur le monde et sa façon de le décrire. Pour Gracq, "le sentiment poétique de l'Histoire [...] est né avec Chateaubriand"³³, toute son œuvre reflète l'époque qu'il a vécue, sa carrière politique et littéraire - en premier lieu les *Mémoires d'outre-tombe*. Le regard littéraire de Chateaubriand est de ceux que Gracq préfère: il embrasse les vastes paysages, les grands ensembles; comme Chateaubriand, Gracq lui-même fait plutôt partie des écrivains "presbytes", opposés aux "myopes" - ce qui n'exclut pas qu'il est également doué d'une vue équilibrée, "une vue tout à fait normale" sur le monde³⁴. Vu le rôle exceptionnel que Chateaubriand joue pour Gracq, des critiques comme Renée Riese-Hubert sont allés jusqu'à comparer le style d'écriture de Gracq avec celui de Chateaubriand³⁵. Le charme de son écriture réside pour une grande part dans ce regard littéraire, mais surtout dans le fait que dans l'ensemble, l'œuvre de Chateaubriand a gardé son actualité:

Une part de son œuvre, pseudo-classique, est morte [...] - ailleurs, là où il [Chateaubriand] vieillit, il vieillit bien: il a ces paliers d'arôme dans le bouquet qui favorisent les seuls millésimes très nobles. Rouvrons la description célèbre du Meschacebé qui commence *Atala*: elle ne découvre plus l'Amérique, mais elle

³¹*Ibid.*, p. 914.

³²*Ibid.*, p. 915.

³³*Entretien avec Jean Carrière*, OC, t. II, p. 1267.

³⁴"Les écrivains qui, dans la description, sont myopes, et ceux qui sont presbytes. Ceux-là chez qui même les menus objets du premier plan *viennent* avec une netteté parfois miraculeuse, pour lesquels rien ne se perd de la nacre d'un coquillage, du grain d'une étoffe, mais tout lointain est absent - et ceux qui ne savent saisir que les grands mouvements d'un paysage, déchiffrer que la face de la terre quand elle se dénude. Parmi les premiers: Huysmans, Breton, Proust, Colette. Parmi les seconds: Chateaubriand, Tolstoï, Claudel. Rares sont les écrivains qui témoignent, la plume à la main, d'une vue tout à fait normale." (*Lettrines*, *ibid.*, p. 160-161.)

³⁵Ce fait est évoqué par Bernhild Boie dans *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 184.

a pris le charme inépuisable d'un douanier Rousseau. Il a eu la chance suprême: les chefs-d'œuvre donnés dans la vieillesse, où tout est philtre et sortilège: jours alcyoniens, concentration des suc, limpidité, transparence des soleils d'octobre, et cette main parfaite, qui, avant les premiers tremblements, sépare comme jamais la lumière de l'ombre. Les *Mémoires* n'ont jamais été plus jeunes: conjonction prodigieuse et solitaire d'une grande époque, d'un grand style et d'un grand format - la langue de la *Vie de Rancé* enfonce vers l'avenir une pointe plus mystérieuse: ses messages en morse, saccadés, déphasés, qui coupent la narration tout à trac comme s'ils étaient captés d'une autre planète, bégayent déjà des nouvelles de la contrée où va s'éveiller Rimbaud. Au lointain de toutes les avenues du parc romantique, au bord du miroir d'eau, il y a ce bel oiseau qui gonfle ses plumes. "Le cri d'un paon n'accroît pas davantage la solitude du jardin déserté" (C Claudel). Nous lui devons presque tout.³⁶

La grandeur que Gracq reconnaît en Chateaubriand est de celles qui préfigurent des générations ultérieures d'écrivains; dans ce cas, Gracq cite le nom de Rimbaud - ce qui signifie qu'il découvre chez Chateaubriand les premières traces de la modernité révolutionnaire en littérature que Rimbaud va incarner; la fonction attribuée à Chateaubriand ne pourrait guère être plus importante.

L'importance que Chateaubriand a pour Gracq est mise en évidence par la multitude de citations et d'allusions littéraires à son œuvre. *Un beau ténébreux* offre l'exemple d'une référence littéraire particulièrement significative: le commentaire au sujet de *La Vie de Rancé* qui se trouve dans le journal du narrateur Gérard³⁷. Celui-ci fournit une citation ainsi qu'une interprétation brève et très métaphorique; cette interprétation accentue à la fois la singularité du texte de Chateaubriand et sa fonction stratégique dans le récit gracquien. Le commentaire de Gérard est enthousiaste, mais rempli d'images annonciatrices de la mort:

Livre étonnant, abruptement griffonné, je veux dire tracé de l'ongle négligent, fabuleux, du *griffon*, du monstre au coup de patte d'éclair qu'est l'écrivain-né.

³⁶"Le Grand Paon", *Préférences*, OC, t. I, p. 925-926.

³⁷*Un beau ténébreux*, *ibid.*, p. 205-206.

Branchu, hirsute, bossu, avertisseur, il est comme l'arborisation calcinée de cendres grises que laisse après lui un coup de foudre. Il a le goût de la cendre du Mercredi, la vigueur astringente de ces matinées froides, lucides, emportantes de septembre qui semblent démeubler la planète [...]. Puis on croit traverser à bride abattue des garnis de fantômes [...] - dans le cliquetis léger d'un attelage d'ossements -, dans ce mouvement rapide de farandole spectrale qu'évoque le Don Juan de Molière. De temps en temps, une phrase âcre, revenue de tout, à goût de feuille morte longtemps recrachée dans une vigne dépouillée par la vendange, remâche l'amertume comme un vieux cheval.³⁸

Ce commentaire métaphorique explique de manière sous-jacente la fonction de la citation de Chateaubriand dans *Un beau ténébreux*: à un endroit central du récit, la mort est accentuée, voire pressentie et annoncée. L'interprétation de Gérard semble donner la réponse à la lettre précédente de Christel, lettre qui pose la question: "*Qui est Allan?*"³⁹ Gérard écrit à son tour: "On croit entendre marcher à pas de loup dans ce livre, déblayé à grands coups de pelle comme le cimetière d'Hamlet [...]. Quelque chose s'approche: quelle surprise! c'est la Mort? Ce n'est que la mort."⁴⁰ On peut lire: Allan s'approche à pas de loups, il n'est rien d'autre que la mort, il ne fait rien d'autre qu'apporter la mort. La citation et le commentaire de Chateaubriand ont ainsi une fonction stratégique dans le livre de Gracq: une fois de plus, la fin du récit est préparée. En même temps, sur le plan poétologique, Gracq réussit un effet de mise en abyme particulier: à l'intérieur du récit se trouve un second récit (le journal de Gérard, qui n'est identique avec la narration que dans la première moitié d'*Un beau ténébreux*) qui ouvre le regard sur un troisième texte, celui de Chateaubriand. Comparé aux autres allusions et références littéraires utilisées dans *Un beau ténébreux*, cet exemple de Chateaubriand est particulièrement focalisé, aussi bien par la longueur du commentaire de Gérard que par sa position centrale dans le récit de Gracq. Incontestablement,

³⁸*Ibid.*, p. 205.

³⁹*Ibid.*, p. 204.

⁴⁰*Ibid.*, p. 206.

Chateaubriand devient ainsi l'objet d'une attention particulière qui met en évidence sa signification pour Gracq.

Quand Gracq parle de Chateaubriand, souvent, Stendhal n'est pas loin. Étant l'un des quatre "intercesseurs et éveilleurs" de Gracq, il est d'une importance fondamentale pour lui, et Gracq se demande: "D'où vient cet effet de prise directe que procure à tout coup, même dans ses ouvrages alimentaires, ses rhapsodies musicales et touristiques et ses recopiations, la prose de Stendhal, et qu'aucun autre auteur ne me procure à ce point?"⁴¹ Il trouve plusieurs réponses possibles à cette question: pour Gracq, le charme de la prose stendhalienne réside essentiellement dans sa musicalité et son rythme particulier, mais aussi dans le fait qu'elle connaît des ruptures, "dans la variété des moyens qu'elle étale à chaque instant de déjouer l'attente"⁴² du lecteur. Par ces ruptures, ses "valeurs exquisement négatives", elle se distingue de la "coulée unie de l'écriture"⁴³ de Chateaubriand. Découverte littéraire fortuite, ressentie comme presque magique⁴⁴, l'écriture de Stendhal a profondément marqué la sensibilité littéraire de l'adolescent Louis Poirier. La lecture de *Le Rouge et le Noir* constitue, "beaucoup plus que le surréalisme", la "grande percée à travers le convenu" pour le jeune lycéen, "une tranquille insurrection intellectuelle et affective contre tout ce qui s'était donné [...] pour recommandé."⁴⁵ Retenons le sentiment d'"insurrection" apte à préparer l'intérêt de Julien Gracq pour le surréalisme, mais aussi pour le romantisme, eux aussi liés au désir d'insurrection. L'enthousiasme avec lequel Gracq parle de Stendhal relève d'un sentiment de "premier amour" en littérature, d'"une sexualité littéraire brûlante de l'adolescence"⁴⁶; par suite de cet ébranlement sentimental, l'attitude de Gracq vis-à-vis de l'écriture de Stendhal conserve durablement une

⁴¹*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 580.

⁴²*Ibid.*

⁴³*Ibid.*

⁴⁴"*Le Rouge et le Noir*. J'avais quatorze ans lorsque je lus dans un manuel scolaire de littérature quelques lignes [...] sur Stendhal, dont je ne savais rien, et dont je n'avais jamais entendu le nom. [...] Je demandai à mes parents - c'était la première fois que pareille chose m'arrivait - d'acheter le livre; ils n'en avaient jamais entendu parler et ne firent pas de difficulté, quelques jours après je l'eus en mains [...]." (*Lettrines 2, ibid.*, p. 325.)

⁴⁵*Ibid.*, p. 326.

⁴⁶*Ibid.*

nuance de tendresse. La découverte de Stendhal lui a révélé dans quelle mesure la littérature peut devenir un monde à part:

Chacun le sait [...], tout grand romancier crée un "monde" - Stendhal, lui, fait à la fois plus et moins: il fonde à l'écart pour ses vrais lecteurs une seconde patrie habitable, un ermitage suspendu hors du temps, non vraiment daté, un refuge fait pour les dimanches de la vie, où l'air est plus sec, plus tonifiant, où la vie coule plus désinvolte et plus fraîche - un Éden des passions en liberté, irrigué par le bonheur de vivre, où rien en définitive ne peut se passer très mal, où l'amour renaît de ses cendres, où même le malheur vrai se transforme en regret souriant.⁴⁷

Le sentiment de "seconde patrie" est fondé sur une prose unique pour Gracq, légère et musicale, caractérisée par son "*allegro*"⁴⁸ et sa liberté⁴⁹; il est évident que cette prose a gardé toute vivacité et toute actualité.

Dans ce contexte, il est également nécessaire de nommer Balzac, l'un des très grands romanciers du dix-neuvième siècle, un génie⁵⁰ pour Gracq. Certes, le génie de Balzac est "lié plus étroitement qu'on ne croit à la puissante vulgarité de son besoin de parvenir", il est un "styliste en gros"⁵¹, et comme Hugo et Dumas, il fait partie des "millionnaires de lettres"⁵², ce qui contribue sans doute au fait qu'il y a "plus d'un Balzac du second rayon"⁵³. Néanmoins, Gracq admire la *Comédie humaine*, caractérisée par "un dégagement d'énergie presque démentiel"⁵⁴ qui excuse tous ses défauts:

Aucun roman isolé de Balzac peut-être ne tient tout à fait, si on le compare point par point à ceux de ses célèbres rivaux, mais sa mise n'est pas placée là;

⁴⁷*En lisant en écrivant, ibid.*, p. 574-575.

⁴⁸Voir *ibid.*, p. 567 et p. 587.

⁴⁹Voir *ibid.*, p. 520.

⁵⁰Voir *Lettrines, ibid.*, p. 150.

⁵¹*Ibid.*, p. 159.

⁵²*Ibid.*, p. 173.

⁵³*En lisant en écrivant, ibid.*, p. 571.

⁵⁴"Le Grand Paon", *Préférences*, OC, t. I, p. 917.

[...] c'est sur la vertu transfiguratrice des "masses" en littérature qu'il mise, et sur un certain passage qui s'y opère parfois [...] de la quantité à la qualité. À partir d'un certain volume romanesque encore jamais obtenu avant lui, Balzac a dû avoir le pressentiment [...] que toutes les données stylistiques changeaient de poids [...]. Car l'interconnexion romanesque généralisée que réalise pour la première fois le coup de génie de *La Comédie humaine* ne permet pas seulement un effet de mise en écho [...]: elle permet, tout comme l'interconnexion d'un réseau électrique, de mobiliser le potentiel d'un secteur romanesque éloigné au service d'un récit qui languit ou qui *flançe*, et, de fait, le miracle de cette œuvre formellement si inégale est que tout sentiment de passage à vide y disparaît le plus souvent à la lecture [...].⁵⁵

Énergie vitale, passion, authenticité atmosphérique de l'univers romanesque créé, tout cela convainc Gracq. S'y ajoute le fait que pour lui, le véritable secret créateur de Balzac, le "magnétisme directeur" de la plupart de ces romans reste insondable⁵⁶. Cependant, Gracq aime certains romans balzaciens plus que d'autres: *Les Chouans* par exemple, pour son "paysage-histoire" et le personnage de Mademoiselle de Verneuil⁵⁷, ou *Béatrix de Bretagne*, auquel il a consacré une préface⁵⁸. Dans l'ensemble, il est évident que Gracq admire Balzac comme un écrivain 'pur sang', un véritable créateur substantiel; il admire "ses grâces éléphantiques et d'autant plus attendrissantes", "le timbre de cette voix sensuelle et charnue, si complaisante à elle-même"⁵⁹.

D'autres affinités pour des écrivains romantiques français, moins évidentes que celles que Gracq témoigne pour Chateaubriand, Stendhal et Balzac, mais aboutissant en partie à des adaptations, concernent notamment Maurice de Guérin et Gérard de Nerval. Quand Gracq déplore en général "le peu de place que tient dans le roman

⁵⁵*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 582-583.

⁵⁶Voir *ibid.*, p. 652-653.

⁵⁷Voir l'*Entretien avec Jean-Louis Tissier*, *ibid.*, p. 1202, et le passage bien connu sur Mademoiselle de Verneuil dans *En lisant en écrivant*, *ibid.*, p. 538.

⁵⁸Voir "Béatrix de Bretagne", *Préférences*, OC, t. I, p. 949-959. Cette préface a été commandée en 1953 par Albert Béguin pour une réédition des œuvres de Balzac.

⁵⁹*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 606.

français le monde extérieur"⁶⁰, il trouve chez Guérin un sentiment cosmique de la nature qui l'attire beaucoup⁶¹, qui correspond à ses propres sentiments, ainsi qu'à sa préférence pour la saison d'automne: "[...] plutôt qu'avec les événements d'un train de vie presque toujours pour moi assez monotone, ma journée, mon année *virent* constamment avec les couleurs de l'heure et de la saison, avec ce que Maurice de Guérin appelle «les subtiles impressions de l'air»."⁶² La correspondance dont Gracq parle ici se réfère en premier lieu au *Centaure* dans lequel il voit l'un des rares textes du romantisme français qui ont su résister au temps:

Lit-on encore *Le Centaure* de Maurice de Guérin? J'ai rouvert ce texte, qui passait, il y a un siècle et demi, auprès de Sainte-Beuve comme auprès de George Sand, pour le *nec plus ultra* de la prose poétique du temps. Ce sont toujours de superbes pages, et beaucoup moins vieilles, à notre jugement de 1986, que les vers de Chénier, dont elles étaient tenues pour figurer le pendant.⁶³

D'autres textes romantiques qui n'ont pas vieilli pour Gracq sont ceux de Nerval, un écrivain romantique auquel il se sent particulièrement attaché. Pour Gracq, Nerval est un auteur "sauvé" au sens où il a su créer une "adhésion" entre son public et son écriture qui a perduré⁶⁴. Il fait partie des auteurs qui savent électriser le lecteur, le

⁶⁰Entretien avec Jean Roudaut, *ibid.*, p. 1225.

⁶¹Dans *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Bernhild Boie démontre les parallèles et les différences entre Gracq et Guérin concernant ce sentiment cosmique: "Unter den französischen Romantikern kommt Maurice Guérin in seinem Wunsch, dem kosmischen Rhythmus zu folgen, in ihm aufzugehen, der Gracqschen Vorstellung am nächsten. Auch Guérin spricht immer wieder von dem schwerelgerischen Verlust der eigenen Existenz in der Auflösung, doch steht seinem dionysischen Lebensgefühl, das sich in kosmischer Trunkenheit entfesselt, bei Gracq eine passive, kontemplative und jenseits aller Erregung gleichgültige Haltung gegenüber." (*Op. cit.*, p. 44-45.) [Parmi les romantiques français, le désir de Maurice Guérin de suivre le rythme cosmique, d'en être absorbé, est le plus près de l'idée gracquienne. Guérin, lui aussi, parle sans cesse de la perte voluptueuse de sa propre existence dans la dissolution; cependant, Gracq oppose une attitude passive, contemplative et éloignée de toute excitation à ce sentiment de vie qui se décharge dans une ivresse cosmique.]

⁶²"Les Yeux bien ouverts", *Préférences*, OC, t. I, p. 843. Gracq reprend cette expression dans *Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 77.

⁶³*Carnets du grand chemin*, *ibid.*, p. 1082-1083.

⁶⁴"[...] nous connaissons tous ces livres qui nous brûlent les mains et qu'on sème comme par enchantement - nous les avons rachetés une demi-douzaine de fois, toujours contents de ne point les voir revenir. Cinquante lecteurs de ce genre, sans cesse vibronnant à la ronde, sont autant de porteurs de virus filtrants qui suffisent à contaminer un vaste public: il n'y faut que quelques dizaines d'années,

captiver et le convaincre; ainsi Gracq loue-t-il par exemple les "vraies couleurs du souvenir chez Nerval"⁶⁵. Tout ce que Gracq écrit à propos de Nerval est de caractère positif; il l'estime sans restrictions comme auteur de qualité et le range parmi les écrivains qu'il compare à "une série de bombes à retardement, bombes qui s'appellent [...] Stendhal, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Claudel"⁶⁶. La relation personnalisée que Gracq entretient par rapport à cet écrivain, d'ailleurs admiré par les surréalistes, se dévoile entièrement dans le passage suivant:

Il y a des heures où je n'ai plus de goût que pour les quelques récits modestes, sans intrigue, sans merveilleux apparent et même sans poésie éclatante, que l'on quitte avec la certitude d'être toujours resté en rassurant pays de connaissance. Mais non sans le sentiment d'une sorte de tendre ensoleillement intérieur, qui bégaye, du fond de sa quiétude mystérieusement consolée "oui, la vie c'est comme ça".

Aussi bien Nerval dans *Sylvie* que Tolstoï (*Les Cosaques*) si différents, me dispensent ce sentiment avec égalité.⁶⁷

En outre, Nerval se distingue des autres romantiques français par le fait qu'il se situe plus près du romantisme allemand que français: pour Gracq, le romantisme allemand est à la fois le "monde de Novalis ou de Nerval"⁶⁸. Effectivement, Nerval a beaucoup contribué à faire connaître la littérature romantique allemande en France. Non seulement il a traduit Goethe et Schiller, que les Français, grâce à Madame de Staël, ont considéré pendant longtemps comme l'incarnation du romantisme allemand, mais aussi des textes de Heine. Il est plus que probable que Nerval a connu E.T.A. Hoffmann, Jean Paul et Novalis. Notamment *Aurélia* témoigne d'une multitude

parfois un peu plus, souvent beaucoup moins: la gloire de Mallarmé, comme on sait, n'a pas eu d'autre véhicule - cinquante lecteurs qui se seraient fait *tuer pour lui*.

C'est sur cette adhésion donnée dans le secret du cœur que se fonde la prise d'un écrivain sur son public, la «société secrète» qu'il a peu ou prou créée, sur laquelle il n'a que de très vagues indices, et qu'il ne dénombrera jamais (heureusement). C'est par elle seule qu'il *est*, s'il est quelque chose." (*La littérature à l'estomac*, OC, t. I, p. 526; voir aussi p. 527.)

⁶⁵*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 630.

⁶⁶"Pourquoi la littérature respire mal", *Préférences*, OC, t. I, p. 858.

⁶⁷*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 609.

⁶⁸"Pourquoi la littérature respire mal", *Préférences*, OC, t. I, p. 879.

d'influences allemandes⁶⁹. Il est probable que cette position particulière de Nerval augmente l'estime de Gracq pour cet écrivain.

Parmi les romantiques mineurs, Gracq mentionne Petrus Borel, Marceline Desbordes-Valmore, Lammenais et Sainte-Beuve. Il est évident que Gracq les a lus, mais à l'exception de Sainte-Beuve, aucun d'entre eux ne semble l'avoir particulièrement intéressé - du moins, aucun d'entre eux n'a laissé des traces particulières dans l'œuvre de Gracq. Sainte-Beuve, lui, est cité plusieurs fois dans sa fonction de critique; ses jugements servent à illustrer l'opinion de Gracq qui se trouve souvent en accord avec Sainte-Beuve. Gracq écrit: "[...] quel écrivain, qui bâille quelquefois à Sainte-Beuve, s'est jamais arrêté dans la lecture de *Mes poisons*? Et je ne vois là point de mal. Il y a dans la «rosserie de confrère», si décriée, un agent de décapage salubre."⁷⁰ En fait, les remarques critiques de Gracq ressemblent parfois à celles de Sainte-Beuve faites dans *Mes poisons*⁷¹.

⁶⁹"Goethe und Schiller, das war und ist vielfach noch heute die Vorstellung Frankreichs von der deutschen Romantik dank Mme de Staël. Obwohl die Forschung eine nachhaltige Wirkung deutscher Frühromantiker in die Phase des Symbolismus verlegt [...], gibt es bereits im Kielwasser der «école romantique» einige eklatante Ausnahmen; z. B. übertrug Nerval nicht nur Goethe und Schiller (in: *Choix de ballades et de poésies de Goethe, Schiller, Bürger, Klopstock, Uhland*, 1840), sondern auch Heine (*Lorelay, souvenirs d'Allemagne*, 1852). Er kannte offenbar E.T.A. Hoffmann (siehe *La Main de Gloire*, 1832) und Jean Paul (siehe *Le Christ aux Oliviers*, 1844). Verschiedenste Anregungen aus Deutschland verquicken sich in seiner Erzählung *Aurélia* (1855), nicht zuletzt von Novalis. Daß Nerval entgegen allen Erwartungen Novalis gekannt haben muß, läßt sich aus dem Motivvergleich nur vermuten, es kommen aber noch einige Indizien hinzu: Mme de Staël hatte Novalis bereits 1813 eingeführt (*De l'Allemagne*, IV, Kap. I über «Die Hymnen an die Nacht»). Teilübersetzungen von *Heinrich von Ofterdingen* lagen seit 1832 vor, *Die Lehrlinge zu Sais* wurden 1836 übertragen, «Die Hymnen an die Nacht» 1833 (Zeitschrift: *Nouvelle Revue Germanique*). In auffälliger Weise mischt sich bei Nerval die Traumwelt mit der Wirklichkeit aus der Sehnsucht nach dem Paradies; im Traum wird die Geliebte identisch mit der Mutter, mit Isis und Maria, Gott und Weltseele, aber die Realität holt den Helden aus der Welt der Wunder zurück [...]." (Hoffmeister, "Deutsche und europäische Romantik", art. cit., p. 138.) [Grâce à Mme de Staël, le romantisme allemand est encore très souvent identifié avec Goethe et Schiller. Bien que la vague de réception principale du romantisme allemand ait lieu à l'époque du symbolisme, on trouve déjà quelques exceptions dans le sillage de l'"école romantique": non seulement Nerval traduit Goethe et Schiller, mais apparemment, il connaît aussi E.T.A. Hoffmann et Jean Paul. Dans *Aurélia* se retrouvent des influences diverses, provenant de l'Allemagne, entre autres de Novalis. Comparant leurs motifs littéraires, on peut supposer que Nerval a connu Novalis; s'y ajoutent d'autres indices: en 1813, Mme de Staël a introduit Novalis. En 1832, il y avait déjà des traductions partielles de *Heinrich von Ofterdingen*; *Die Lehrlinge zu Sais* a été traduit en 1836, les "Hymnen an die Nacht" en 1833. Chez Nerval, l'univers des rêves se réunit avec la réalité de la nostalgie du paradis; dans le rêve, il y a identité entre femme aimée et mère, entre Isis et Marie, entre Dieu et âme universelle - mais la réalité fait sortir le héros hors du monde des merveilles.]

⁷⁰*En lisant en écrivant*, OC, t. II, p. 680.

⁷¹Voir les "Notes" de Bernhild Boie, *ibid.*, p. 1531.

Nous avons vu que l'attitude de Gracq au sujet du romantisme français est assez diversifiée; en effet, la teneur générale de sa critique ne se caractérise guère par un enthousiasme débordant, mais on voit aussi bien que beaucoup dépend de l'écrivain romantique même qu'il prend en considération à un certain moment donné. En revanche, la relation que Gracq entretient avec le romantisme anglais paraît beaucoup moins ambiguë et difficile que son attitude par rapport au romantisme français. Son penchant pour le romantisme anglais se résume essentiellement sous l'étiquette du roman noir, du *gothic novel*, dont notamment *Au château d'Argol* est fortement imprégné⁷². À la question de Bernhild Boie: "Quelle influence a eue sur vous le roman noir? A-t-elle continué à s'exercer après le *Château d'Argol*?", Gracq répond:

J'ai lu avec beaucoup de plaisir *Le Moine* de Lewis, le *Château d'Otrante* de Walpole, les romans d'Anna Radcliffe. Plutôt j'ai remonté vers ces livres à partir des ouvrages d'Edgar Poe, que j'ai lus très jeune (vers 12 ou 13 ans) et dont la lecture a été pour moi déterminante. Aucun d'entre eux n'a eu pour moi l'importance qu'ont eue les nouvelles d'Edgar Poe. J'aime surtout dans ces romans les accessoires mis en œuvre: châteaux en ruines, fantômes, bruits nocturnes - j'ai souvent rêvé d'un livre où ils seraient mis en œuvre moins naïvement. Le souvenir de ce matériel que j'ai toujours jugé poétique s'est sans doute effacé pour moi peu à peu après le *Château d'Argol*.⁷³

Il s'agit encore de lectures de jeunesse qui trouvent leurs répercussions dans l'écriture de Gracq, de lectures qui ont également enthousiasmé les surréalistes⁷⁴. De même, Gracq a pris ses distances par rapport à ces lectures⁷⁵, à l'exception de Poe. Comme Jules Verne, Poe reste très présent dans l'œuvre de Gracq - il reconnaît en lui un de

⁷²André Peyronie a consacré un article à ce sujet: "Julien Gracq et le roman noir", *Julien Gracq, visages d'une œuvre*, op. cit., p. 221-245.

⁷³Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 198.

⁷⁴Dans les "Notes" concernant *Au château d'Argol*, Bernhild Boie mentionne "l'analyse enthousiaste qu'André Breton avait fait du genre gothique dans le *Manifeste du surréalisme*" (OC, t. I, p. 1148).

⁷⁵Dans "Lautréamont toujours", Gracq écrit: "Le roman noir, signe avant-coureur (et comme tel précieux) d'un brassage intense des strates mentales, ne peut guère aujourd'hui nous représenter autre chose qu'un compromis d'une qualité assez basse." (*Préférences*, *ibid.*, p. 892.)

ses "seuls véritables intercesseurs et éveilleurs"⁷⁶. Pour Gracq, Poe réunit génie et originalité: "Les contes d'Edgar Poe m'ont [...] beaucoup marqué, dans mes premières années de lycée. C'est là que j'ai commencé à soupçonner ce que c'était que la grande prose."⁷⁷ L'influence de Poe sur Gracq va de l'inspiration, de la reprise de certains motifs - "château, allée, cimetière, landes désolées, eaux noires"⁷⁸, etc. - jusqu'au regard sur la langue, par exemple sur l'emploi de l'italique⁷⁹. Dans un essai sur Poe, Baudelaire souligne: "[...] son style est pur, adéquat à ses idées, et en rend l'empreinte exacte. Poe est toujours correct."⁸⁰ Sans doute une telle constatation vaut-elle pour Gracq, aussi.

Concernant l'ascendant de Poe sur Gracq, Gérard Cogez écrit:

Il est nécessaire d'insister [...] sur l'influence d'Edgar Poe pour lire comme il convient l'œuvre narrative de Gracq. Celui-ci s'est surtout reconnu dans les motifs principaux de l'écrivain américain (importance des lieux, des paysages), dans la manière aussi dont il traite et met en place ses récits, dans la densité des événements qui s'y déroulent, toujours soumis à des arrière-plans fantasmatiques et dans quelques-unes de ses obsessions, à commencer par celle des limites, de l'instabilité et de la dangerosité des frontières et de l'attraction/répulsion qu'éprouvent pour elles certains personnages. [...] Mais ce qui, semble-t-il, a surtout retenu Gracq c'est de trouver dans le texte de Poe l'atmosphère de décadence à laquelle il se sentait lui-même attaché.⁸¹

Quant aux évocations de Poe et de son œuvre, elles sont nombreuses - il s'agit véritablement d'un auteur qui accompagne Gracq, pour lequel il a beaucoup de sympathie⁸², et qui influence son regard sur les choses, plus exactement sur des

⁷⁶ *Lettrines*, OC, t. II, p. 156.

⁷⁷ *Entretien avec Jean Carrière*, *ibid.*, p. 1233.

⁷⁸ Boie, "Notice" d' *Au château d'Argol*, OC, t. I, p. 1128.

⁷⁹ Voir Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, *op. cit.*, p. 183 et p. 189.

⁸⁰ Charles Baudelaire, "Edgar Allan Poe. Sa vie et ses ouvrages", *Critique littéraire, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1976, p. 273.

⁸¹ Gérard Cogez, *Julien Gracq: Le Rivage des Syrtes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Études littéraires, 1995, p. 24-25.

⁸² Le portrait que Gracq fait de Poe dans "Edgar Poe et l'Amérique" (*Préférences*, OC, t. I, p. 931-933) est significatif à cet égard.

paysages et des hommes - notamment dans *Les Eaux étroites*⁸³. Poe représente un écrivain romantique avec lequel Gracq mène un dialogue non seulement littéraire, mais qui se réfère aussi bien à la vie quotidienne: "Je parle d'Edgar Poe, et voici qu'il ne va plus guère me quitter tout au long de cette excursion tant de fois recommencée [...]"⁸⁴

Outre Lewis, Walpole, Radcliffe et Poe, Gracq mentionne les romantiques anglais suivants: William Blake, Lord Byron, Samuel Taylor Coleridge, Walter Scott, Percy Shelley et Thomas De Quincey. Cependant, il y a peu d'endroits dans l'œuvre de Gracq où il répond à ces auteurs, ses remarques sont brèves et ne révèlent pas d'importance particulière accordée à eux; seul Lord Byron et son regard littéraire sur le paysage fait exception⁸⁵. Gracq se contente de faire allusion à quelques poèmes (Coleridge, Shelley) ou à la fonction sociale des écrivains (Byron, Scott)⁸⁶. Dans l'ensemble, le romantisme anglais devient beaucoup moins objet de réflexions que le romantisme français ou allemand.

Néanmoins, Gracq s'est formé une vue d'ensemble sur le romantisme européen, il compare les particularités littéraires accentuées par les différentes nations:

[...] c'est en Angleterre, l'Angleterre d'Ossian et de Byron [...] que s'est opérée cette révolution de la sensibilité paysagiste, à laquelle le romantisme allemand, explorateur original des domaines de la nuit et du rêve, a pris moins de part. Il s'est produit en fait, dans l'élaboration de ce qu'on appelle le romantisme européen, une séparation des fonctions, largement déterminée à la fois par les particularités du sentiment national et religieux, et par le choc inégalement ressenti de l'accélération de l'histoire: au génie britannique l'éveil paysagiste aux *grands horizons*, à l'Allemagne la découverte de la nuit et du rêve, à la France de 1815 le sentiment tragique de l'histoire, de l'universelle caducité de ses formes. Première création collective organiquement européenne, ce que ni la Renaissance, ni la Réforme n'ont jamais été, c'est le romantisme qui a rendu

⁸³OC, t. II, p. ex. p. 529-530.

⁸⁴*Ibid.*, p. 530.

⁸⁵Voir *En lisant en écrivant*, *ibid.*, p. 617-618.

⁸⁶Voir les passages suivants: Coleridge: *Autour des sept collines*, *ibid.*, p. 927 (n. 2); Shelley: *Carnets du grand chemin*, *ibid.*, p. 1096; Byron: par exemple "Le Grand Paon", *Préférences*, OC, t. I, p. 915; Scott: *Lettrines*, OC, t. II, p. 143.

tangible l'interdépendance des formes nationales de la culture d'Occident. Dès qu'il naît, il ne se produit plus aucun retard dans la propagation des nouveaux modes de sentir: pour la première fois, de Madrid à Moscou, aucune zone d'opacité ne la freine [...], alors que les frontières du temps de la Sainte Alliance, les censures politiques et religieuses de toutes sortes, sont infiniment moins perméables qu'à l'époque de Michel-Ange ou de Luther [...].⁸⁷

Ainsi Gracq voit-il les champs majeurs du romantisme bien repartis sur les différents pays européens; et ce qu'il ne trouve pas chez les romantiques français, il le cherche dans le romantisme allemand et anglais: la nuit et le rêve d'un côté, la sensibilité paysagiste de l'autre.

Dans l'ensemble, la manière dont Gracq transpose ses expériences de lecture dans son œuvre met en évidence l'attitude qu'il assume par rapport au romantisme français et anglais. *Au château d'Argol* et *Un beau ténébreux* constituent en général les pierres de touche de cette relation. *Au château d'Argol* témoigne d'une occupation intérieure à la fois sérieuse, sentimentale et amicale avec le goût de jeunesse pour le roman noir. Sérieuse et sentimentale, parce qu'il manque dans le roman même la distance que Gracq affichera plus tard dans "Lautréamont toujours". On peut presque parler d'un remerciement adressé aux auteurs du roman noir, sous forme d'un récit qui met en jeu ses éléments. Dans l'"Avis au lecteur" d'*Au château d'Argol*, Gracq espère:

Puissent ici être mobilisées les puissantes merveilles des Mystères d'Udolphe, du château d'Otrante, et de la maison Usher pour communiquer à ces faibles syllabes un peu de la force d'envoûtement qu'ont gardée leurs chaînes, leurs fantômes, et leurs cercueils: l'auteur ne fera que leur rendre un hommage à dessein explicite pour l'enchantement qu'elles ont toujours inépuisablement versé sur lui.⁸⁸

⁸⁷*En lisant en écrivant, ibid.*, p. 617-618.

⁸⁸OC, t. I, p. 5.

Malgré le fait que l'"Avis au lecteur" a été écrit après coup, ajouté au roman "comme un commentaire intellectuel"⁸⁹, qu'il paraît "agressif et manipulateur" et "surmonte ce livre juvenile"⁹⁰ qu'est *Au château d'Argol*, "on entend souvent vibrer l'innocence du pur romanesque, celui du roman noir: «Ils se dévêtirent parmi les tombes» (phrase qui enchantait Mandiargues), ou celui du roman d'aventures: «Une puissante voiture les emporta par des chemins cahotants.»"⁹¹ Il y a une vraie proximité entre l'écriture de Gracq et le roman noir, un vrai désir de sa part de personnaliser les éléments d'un genre public, de les employer à sa guise. Sous cet angle, le recours au roman noir est peut-être moins une parodie que la critique ne croit⁹². Dans un même sens, André Peyronie écrit au sujet d'*Au château d'Argol*:

Il ne s'agit pas de pastiche, parce que si celui-ci a bien pour ressort principal l'imitation du style d'un écrivain, il est difficile de pasticher un genre entier et que, de toute façon, l'écriture de Gracq ne tend nullement à imiter le style, le plus souvent d'ailleurs parfaitement plat, des romans gothiques. Il ne s'agit pas non plus de parodie. Certes celle-ci peut très bien porter sur un genre entier, mais si son mécanisme est bien la reprise outrée et caricaturale des caractères et procédés d'une œuvre, ou d'un ensemble d'œuvres, telle n'est pas du tout la préoccupation de Gracq.⁹³

En revanche, dans *Un beau ténébreux*, Gracq a véritablement franchi le seuil vers la parodie. Ici, Gracq dépasse définitivement le domaine du romantisme noir. Pendant qu'*Au château d'Argol* "est un drame de la fascination, décrit de l'intérieur et dans une totale adhésion de l'écrivain à l'écrit"⁹⁴, Gracq trouve une distance par rapport à la tradition littéraire qui lui permet de travailler avec elle de façon tout à fait différente. Gracq puise dans un fonds littéraire élargi, l'accent des références change en faveur du

⁸⁹Boie, "Notice" d' *Au château d'Argol*, *ibid.*, p. 1129.

⁹⁰Murat, *Julien Gracq, op. cit.*, p. 163.

⁹¹*Ibid.*

⁹²Voir Boie, "Notice" d' *Au château d'Argol*, OC, t. I, p. 1130.

⁹³Peyronie, art. cit., p. 242.

⁹⁴Boie, "Notice" d' *Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 1161.

romantisme français. L'échelle des références romantiques embrasse Chateaubriand, Vigny, Nerval, Hugo, Stendhal, Goethe, Kleist, Wagner, Poe. Ruth Amossy⁹⁵ montre que le romantisme français et anglais est évoqué sur tous les niveaux du récit: dans la langue même, imprégnée d'intertextualité⁹⁶, en ce qui concerne les personnages et leurs sentiments, sur le plan du décor (jeu de masques). Les transpositions les plus évidentes sont les évocations suivantes: celle de Vigny, dont le poème "Les Amants de Montmorency" est à l'origine du roman⁹⁷; celle de Nerval, car le titre *Un beau ténébreux* est lié au personnage de Beltenebros⁹⁸, évoqué dans les *Chimères* ("El Desdichado") - d'ailleurs, le narrateur s'appelle Gérard⁹⁹; celle de Chateaubriand et son Atala réincarnée dans le personnage de Christel: "[...] Christel, brunie, était une Atala fort baptisée et très décente."¹⁰⁰ De même, l'évocation de Stendhal: "[...] une conversation de «cour de récréation» entre Henri et Gérard oppose les *Wahlverwandtschaften* à la «cristallisation» stendhalienne."¹⁰¹ Celle de Hugo, que l'"on voit passer" à "l'occasion d'une phrase ou d'une image"¹⁰², et essentiellement celle de Poe:

⁹⁵Les jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq, op. cit.

⁹⁶Voir aussi Murat, Julien Gracq, op. cit., p. 171: "Un beau ténébreux" toutefois est surtout remarquable par l'usage qu'il fait des références littéraires, dans un jeu multiforme: épigraphe, citations, fragments critiques dans le journal, exemples allégués dans les dialogues, et enfin les masques dont les héros se revêtent au bal (Christel en Atala, Gérard en prince André, Irène en comtesse Almaviva)."

⁹⁷Au bal masqué, Allan et Dolorès se déguisent en ce couple (*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 228).

Le couple décidé à se suicider fait en même temps allusion à Kleist et Henriette Vogel (voir la "Notice" d'*Un beau ténébreux*, *ibid.*, p. 1166).

⁹⁸"Sa source première se trouve dans le roman de chevalerie de Garcia Rodriguez de Montalvo, *Amadis de Gaula*, publié en 1508. Le beau et vaillant Amadis devient le mélancolique *Beltenebros* lorsqu'il est rejeté par la princesse Oriana. Mais à l'époque romantique, le dandysme s'empare de cette figure chevaleresque pour faire du «beau ténébreux» un cliché de salon. C'est sur ce double registre que jouera Gérard de Nerval, passant de la poésie du passé:

Je suis le Ténébreux - le Veuf - l'Inconsolé

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie [...]

à la prose du présent: «Ainsi, moi, le brillant comédien naguère, le prince ignoré, l'amant mystérieux, le déshérité, le banni de liesse, le beau ténébreux, adoré des marquises comme des présidentes, moi, le favori bien indigne de madame Bouvillon, je n'ai pas été mieux traité que ce pauvre Ragotin, un poète de province, un robin!» Julien Gracq fera de cette ambivalence l'élément moteur de son roman." (*Ibid.*, p. 1162-1163.) Une autre allusion au poème "El Desdichado" se trouve dans *Un balcon en forêt*, OC, t. II, p. 77.

⁹⁹Murat, Julien Gracq, op. cit., p. 169.

¹⁰⁰*Un beau ténébreux*, OC, t. I, p. 226. Voir également p. 107 et p. 259.

¹⁰¹Murat, Julien Gracq, op. cit., p. 171.

¹⁰²*Ibid.*

C'est une fois encore Edgar Poe qui donne au texte l'empreinte la plus forte: par le prénom d'Allan, par la référence au *Masque de la Mort rouge* et au *Portrait ovale* (l'achèvement de l'œuvre entraînant mort d'homme), jointe au modèle sous-jacent de l'intrigue que l'on trouve dans un conte moins connu, *The Assignment*. Plus intimement, ce sont des poèmes comme "Ulalume" qui s'associent au sentiment d'une genèse spirituelle, et donnent, en écho au prologue, la vibration profonde de l'écriture: "cette atmosphère de naissance et de ressouvenir, de temps encore à l'état de nébuleuse, de série réversible" [...].¹⁰³

Dans les romans postérieurs, dans *Le Rivage des Syrtes* et *Un balcon en forêt*, l'évocation du romantisme français est en voie de disparition. En revanche, Poe reste présent, et le romantisme allemand devient plus important. Visiblement, ce sont ces deux composants qui résistent à la réflexion de la maturité de l'écrivain Gracq: on a l'impression que le champ d'expérimentation où le romantisme français jouait un certain rôle, *Au château d'Argol* et *Un beau ténébreux*, s'est refermé en faveur du côté anglais et allemand. Dans "Lautréamont toujours", Gracq parle du "XIX^e siècle du faux romantisme français et du romantisme infiniment plus troublant de l'Allemagne"¹⁰⁴. La transposition des romantismes dans l'œuvre de Gracq répond à ce jugement. Il est évident que Gracq attribue notamment au romantisme allemand un caractère moderne qui le rend encore actuel au vingtième siècle et invite l'écrivain au dialogue.

2. L'exemple de Kleist et de Jünger

L'attitude de Gracq par rapport à la littérature allemande, le dialogue critique qu'il mène avec elle se révèle de façon très significative à travers les relations Gracq-Kleist et Gracq-Jünger.

¹⁰³*Ibid.* Voir aussi Boie, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, op. cit., p. 172-174.

¹⁰⁴*Préférences*, OC, t. I, p. 885.

Malgré son attachement à l'Allemagne et l'intérêt pour la littérature allemande, Gracq garde ses distances par rapport à une certaine forme du "germanisme"¹⁰⁵ qu'il trouve en premier lieu chez Kleist, dans *Penthesilea*. Indiscutablement, les sentiments de Gracq par rapport à l'œuvre de Kleist sont partagés entre refus et fascination. Le contact intense avec cette œuvre date de l'époque où Jean-Louis Barrault lui demande une nouvelle traduction de *Penthesilea*, une adaptation pour le théâtre qui paraît en 1954. Comme Gracq ne parle pas l'allemand, il travaille à l'aide d'une traduction de Roger Ayrault, publiée dans une édition bilingue; finalement, son texte est moins une traduction qu'une "réécriture poétique"¹⁰⁶; Gracq lui-même le considère comme une "«traduction libre»"¹⁰⁷. Occupé par ce travail, Gracq est obligé d'étudier de très près une pièce dont l'accès lui semble difficile, "un chef-d'œuvre *étrange*"¹⁰⁸.

Dans "Le Printemps de Mars"¹⁰⁹, l'ambiguïté des réactions gracquiennes à *Penthesilea* est évidente. On n'est même pas très loin de l'idée que Gracq n'aime ni la pièce ni Kleist. Pourtant, ce texte fait partie de *Préférences*, ce qui permet de supposer que la relation avec Kleist est plus étroite et plus positive que l'on n'est tenté de croire. De prime abord, les énoncés de Gracq au sujet de Kleist semblent être imprégnés par un ton de critique aiguë. *Penthesilea* lui paraît de nature peu plaisante - "Rien dans cette pièce ne me paraissait de nature à m'attirer" -, teintée de mythologie classique qu'elle est; pour Gracq, celle-ci a "une vertu dépoétisante". S'y ajoutent des "compilations alexandrines" et une action souvent "inutilement compliquée". De tout cela, Gracq garde l'impression "qu'une espèce d'accommodation se faisait mal. On répugnait à me dire au juste de quoi il était question, et je ne m'y reconnaissais guère."¹¹⁰ La pièce entière semble être fermée, y compris ses personnages, déterminés par des forces mystérieuses; elle donne "une impression déconcertante,

¹⁰⁵Ce terme est utilisé par Nora Mitrani dans l'*Entretien sur "Penthésilée" de H. von Kleist*, *ibid.*, p. 1121.

¹⁰⁶Voir les "Appendices" de Bernhild Boie, *ibid.*, p. 1434.

¹⁰⁷*Entretien sur "Penthésilée" de H. von Kleist*, *ibid.*, p. 1120.

¹⁰⁸"Le Printemps de Mars", *Préférences*, *ibid.*, p. 968.

¹⁰⁹*Ibid.*, p. 967-975.

¹¹⁰*Ibid.*, p. 967.

dépaysante"; Gracq la trouve "soulevée, [...] battante d'une rafale de passion insolite", mais constate en même temps: "[...] cette rafale passait trop haut, elle ne m'emportait pas [...]"¹¹¹ De surcroît, les lectures multipliées dirigent le regard de Gracq vers "l'arrière-plan [...] spécifiquement germanique", c'est-à-dire guerrier de la pièce qui est comparé avec l'Allemagne contemporaine: "La guerre vagabonde - vraiment «fraîche et joyeuse» [...] - le ressouvenir atavique, si mal refroidi encore dans le subconscient de l'Allemagne, [...] tout cela passe à travers les prairies de juin [...], comme une procession de torches qui fait flamboyer durement le texte fiévreux."¹¹² La critique de Gracq devient ici assez sévère; bien qu'elle paraisse justifiée, elle aboutit à une contradiction: pourquoi Gracq tient-il à souligner le "germanisme" de Kleist et épargne-t-il en même temps les œuvres de Nietzsche et de Wagner, de Jünger et de Spengler? D'autant plus qu'il mentionne Nietzsche et Wagner dans le même contexte que Kleist. Pour Gracq, ils sont à l'origine d'une "réhabilitation éclatante de Kleist"¹¹³, ils s'inspirent de son écriture: Nietzsche "parle avec force" de la "transposition poétique du «duel mortel des sexes»"¹¹⁴ qu'il voit dans *Penthesilea*; de même, sa "«belle bête blonde»" se trouve préfigurée dans le personnage d'Achille¹¹⁵, son idée de Dionysos dans la Grèce de Kleist¹¹⁶. Wagner, lui, conçoit ses Walkyries à l'exemple des Amazones.

Certes, Kleist représente avec dominance le patriote fervent, le descendant d'une "longue lignée de junkers prussiens"¹¹⁷ pour Gracq. Il éprouve la violence des oppositions dressées par ce poète - "l'alternance continuelle [...] et brusque, sans aucun passage, de signes contraires, masculins et féminins"¹¹⁸ -, le changement

¹¹¹*Ibid.*, p. 968.

¹¹²*Ibid.*, p. 971.

¹¹³*Ibid.*, p. 972.

¹¹⁴Entretien sur "*Penthesilée*" de H. von Kleist, *ibid.*, p. 1121.

¹¹⁵"Le Printemps de Mars", *Préférences*, *ibid.*, p. 972.

¹¹⁶*Ibid.*, p. 973.

¹¹⁷Entretien sur "*Penthesilée*" de H. von Kleist, *ibid.*, p. 1121.

¹¹⁸*Ibid.*

perturbant entre les pôles qui peut être lu comme l'image même de l'âme kleistienne, profondément déchirée; Thomas Mann dit de Kleist:

Er war einer der größten, kühnsten, höchstgreifenden Dichter deutscher Sprache, ein Dramatiker sondergleichen, - überhaupt sondergleichen, auch als Prosaist, als Erzähler, - völlig einmalig, aus aller Hergebrachtheit und Ordnung fallend, radikal in der Hingabe an seine exzentrischen Stoffe bis zur Tollheit, bis zur Hysterie, - allerdings tief unglücklich, mit Ansprüchen an sich selbst, die ihn zermürbten, um das Unmögliche ringend, von psychogenen Krankheiten niedergeworfen alle Augenblicke und zu frühem Tode bestimmt [...].¹¹⁹

Néanmoins, mis à part les excès de nationalisme et de "brutalité guerrière", ce changement imprévisible dans l'écriture de Kleist constitue une source de fascination pour Gracq. À travers le caractère excessif de son écriture, Kleist obtient un statut particulier, le caractère d'un "anti-Goethe": "[...] il est peut-être le représentant le plus remarquable de cette seconde vague du romantisme allemand contre laquelle Goethe s'est regimbé, par laquelle il s'est senti débordé [...]."¹²⁰ Chez Kleist, la poésie gagne le caractère éruptif d'une force naturelle: pour Gracq, il s'agit d'un "puissant sentiment cosmique dont Kleist a rouvert les sources"¹²¹, dépassant les limites d'un ordre bien posé. Ce sentiment cosmique redécouvert se manifeste le plus clairement dans le comportement des personnages, somnambuliques, inaccessibles, poussés par des passions extrêmes; Gracq écrit: "[...] il me semble qu'on assiste à eux comme à un cataclysme naturel, élémentaire, comme à une coulée de lave qui mord son chemin sur le flanc d'un volcan."¹²² On "assiste à eux", car ils sont dépourvus de tout besoin de

¹¹⁹Thomas Mann, "Heinrich von Kleist und seine Erzählungen", *Leiden und Größe der Meister, Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*, éd. Peter de Mendelssohn, Francfort-sur-le-Main, Fischer, t. VIII, 1982, p. 496. [Il était l'un des poètes allemands les plus grands, les plus audacieux et les plus ambitieux, un auteur dramatique sans pareil, - sans pareil en tout, aussi comme prosateur, comme narrateur, - totalement unique, sortant de toute tradition et de tout ordre, radical jusqu'à la folie, jusqu'à l'hystérie dans le dévouement à ses sujets excentriques, - cependant profondément malheureux, sollicitant trop de lui-même, luttant pour l'impossible, abattu par des maladies psychogènes, jeté par terre à tous les moments et destiné à mourir prématurément.]

¹²⁰"Le Printemps de Mars", *Préférences*, OC, t. I, p. 972.

¹²¹*Ibid.*, p. 973.

¹²²*Ibid.*, p. 969.

communication avec le lecteur; comme un phénomène naturel, on peut les observer, mais ils ne vont jamais s'expliquer. En ce qui concerne les femmes, s'y ajoutent les mythes sur leurs liens particuliers avec la lune, avec l'eau et le cycle de la nature: le peuple des Amazones est ainsi désigné de "peuple lunaire, nocturne" qui incarne "tout ce qui s'abandonne en aveugle aux forces de la sève, au rythme énigmatique des saisons - tout ce qui remue dans l'homme non plus comme le conseil distinct d'une idée intelligible, mais comme le déferlement d'une marée"¹²³. Les personnages sont repliés sur eux-mêmes, ils existent comme la nature existe et semblent être soumis aux mêmes lois irrationnelles. En cela, ils représentent toute l'écriture de Kleist, une écriture dont le caractère véhément et irrationnel, souvent même paradoxal, ne cesse pas d'occuper les lecteurs. D'ailleurs, l'essai de Gracq montre clairement combien l'effet paradoxal, dans ce cas le déchirement entre amour et haine, est projeté sur le lecteur, se reflète dans sa réaction: "Il y a ceci d'agréable dans le rôle du traducteur qu'il lui est permis de dire du bien d'une pièce qu'il aime, tout en se sentant quand même participer à elle si peu que ce soit."¹²⁴ Les (res)sentiments éveillés par la pièce ne se laissent pas fixer: "[...] je crois bien qu'en même temps on s'y ferme *et* on y reste sensible [...]."¹²⁵

Il est intéressant de voir que Gracq, moyennant le travail de sa traduction libre, obtient l'occasion de transformer la pièce de Kleist. Évidemment, il ne s'agit que de petits changements qui sont pour une bonne part même dus à des écarts et des banalisations du texte original, des erreurs de traduction faites par Roger Ayrault¹²⁶. Cependant, Gracq profite de la situation pour obtenir une "efficacité scénique"¹²⁷ de la pièce qui garde une "redoutable réputation de «pièce à lire»"¹²⁸, ainsi qu'une "lecture moderne de l'œuvre"¹²⁹. Ces deux aspects impliquent à la fois un travail sur le

¹²³*Ibid.*, p. 973.

¹²⁴*Ibid.*, p. 974.

¹²⁵*Ibid.*, p. 972.

¹²⁶Voir les "Appendices" de Bernhild Boie, *ibid.*, p. 1434-1435.

¹²⁷*Ibid.*, p. 1435.

¹²⁸"Le Printemps de Mars", *Préférences*, *ibid.*, p. 974.

¹²⁹Boie, "Appendices", *ibid.*, p. 1435.

contenu de *Penthesilea* et sur la langue employée par Kleist. Le travail sur le contenu consiste essentiellement en la suppression de détails considérés comme gênants pour la représentation sur scène. Il s'agit avant tout d'"emprunts - thématiques ou verbaux - à l'Antiquité"¹³⁰ qui représentent des éléments narratifs, alourdissant la pièce de théâtre. Ainsi Gracq omet-il des passages sur "l'histoire des Amazones" et des "relations de bataille", afin de "resserrer le dialogue"; de même, il "supprime les invocations de divinités [...] qui scandent le texte de Kleist à intervalles réguliers" et "réduit les références historiques [...] dont le texte de Kleist déborde de toutes parts."¹³¹ La pièce devient ainsi plus sobre, plus facile à jouer. En même temps, les changements en faveur d'une modernisation ont un effet paradoxal qui est indiqué par Bernhild Boie:

Paradoxalement, cette démarche prolonge à sa manière celle de Kleist lui-même. Là où le poète allemand désarticulait le canon classique par un jeu de contradictions - confusion entre Antiquité grecque et latine, entre éléments classiques et modernes - afin de transformer l'histoire ancienne en espace de fiction disponible pour des personnages modernes, Gracq passe tout bonnement la tradition classique en pertes et profits. Il se débarrasse ainsi de tous les éléments qui ont à ses yeux une "vertu dépoétisante".¹³²

Pour les deux écrivains, les éléments de l'Antiquité vont à l'encontre de la modernité; Kleist décide donc de faire basculer leur ordre traditionnel afin d'ouvrir un espace à la modernité; Gracq radicalise et prolonge cette première démarche en supprimant ces éléments témoignant d'une "querelle dépassée" entre classicisme et romantisme¹³³.

La transformation de la langue kleistienne constitue le pas suivant vers une simplification et modernisation de *Penthesilea*. En même temps, elle aboutit à un dévoilement; Gracq révèle ce qui reste sous-entendu chez Kleist: "Gracq suit sa pente propre en dépouillant le texte de tout ce qui le voile, en exposant à la lumière crue du

¹³⁰*Ibid.*, p. 1436.

¹³¹*Ibid.*

¹³²*Ibid.*

¹³³*Ibid.*, p. 1438.

jour ce que Kleist avait laissé dans l'ombre, obéissant à ses propres interdits et à ceux de son temps."¹³⁴ Tout d'abord, il abandonne la forme du vers en faveur de la prose ce qui entraîne des changements "dans le système des images, dans la syntaxe et le registre de l'écriture":

Chez Kleist, le texte doit son rythme aux vers qui alternent des périodes longues et brèves, aux figures de rhétorique sur lesquelles la phrase prend appui: parallèles, chiasmes et surtout antithèses toujours répétées. L'expression est portée au niveau du style noble de la tragédie - voix passionnée, mais constamment domptée. En passant du vers à la prose, Gracq n'a pas cherché à conserver cette tonalité.¹³⁵

Le travail de Gracq avec *Penthesilea* constitue peut-être sa confrontation la plus active, la plus intense avec un texte romantique. La façon dont Gracq dépouille le texte de ses éléments classiques afin de purifier son caractère à la fois romantique et moderne est bien parlante; il tranche la querelle entre classicisme et romantisme en faveur du dernier. D'un côté, le travail de Gracq implique une appropriation directe du texte, une manière sous-jacente de dire: voilà, c'est *ainsi* que je voudrais lire cette pièce. De l'autre côté, la délicatesse de la transformation du texte prouve combien il a su comprendre Kleist, sentir ce que celui-ci a voulu exprimer. Si Gracq n'avait pas disposé de cette sensibilité, il aurait couru le danger de *fausser* l'esprit de la pièce de Kleist, d'autant plus que celui-ci a tenu à la forme esthétique et au caractère de la tragédie¹³⁶. Par ces deux aspects, Kleist se distingue de ses contemporains romantiques qui se consacrent plutôt à des questions métaphysiques; comme dans le

¹³⁴*Ibid.*, p. 1436-1437.

¹³⁵*Ibid.*, p. 1436.

¹³⁶Albert Béguin écrit à ce sujet: "[...] Kleist, lui, accomplit son œuvre sans la charger de ses ambitions métaphysiques. Tandis que sa pensée s'oriente vers l'espoir de la divinisation, son œuvre est essentiellement *tragique*, au sens où le sont les grandes tragédies grecques et où ne l'est à peu près aucun drame moderne, aucun drame romantique en tout cas: elle exprime, telle qu'elle est, la condition humaine, avec le tourment de la conscience déjà éveillée, mais encore imparfaite. Le tragique consiste précisément en ceci que les personnages kleistiens ne sont ni des marionnettes ni des dieux. Et le génie du poète tragique se préoccupe uniquement de trouver les images et les éclairs déchirants qui font jaillir au regard, dans toute son ampleur irrémédiable, la tragédie d'être un homme." (*L'Âme romantique et le rêve*, *op. cit.*, p. 431-432.)

cas de Hölderlin, l'intérêt pour l'Antiquité et les implications esthétiques liées à cette époque ont contribué à renforcer le statut du génie isolé et quasiment inclassable. Les changements de Gracq concernant la rhétorique et les éléments antiques de *Penthesilea* touchent donc des points essentiels, des caractéristiques de l'existence poétique de Kleist. D'une certaine façon, Gracq enlève à la pièce sa particularité - en revanche, il en fait ressortir les traits qui mettent en évidence que Kleist est un génie de nature et un auteur profondément moderne. Il laisse tomber la face contrôlée de Kleist - "la lucidité absolue de l'artiste" - afin de saisir la véhémence du génie, "l'obscurité nécessaire au poète"¹³⁷, déterminée par "les régions où l'instinct sauvage règne en maître"¹³⁸. En renonçant au ton de la tragédie classique, Gracq libère la langue de Kleist. Bernhild Boie explique dans quelle mesure Gracq adapte la langue aux passions et au déchirement intérieur des personnages¹³⁹, il met à nu ce que Kleist voile "d'une pudeur symbolique"¹⁴⁰: "À la place du symbole, Gracq met donc toujours le mot explicite; il ne suit Kleist que dans les scènes où l'horreur apparaît toute nue. Le texte allemand est transposé dans un registre direct, plus violent, plus brutal, qui permet toutes les rudesses et verdeurs de la langue."¹⁴¹ Dans son article "Désirer - déchirer. Kleist selon Gracq"¹⁴², Jacques De Decker montre à l'aide d'exemples bien suggestifs dans quelle mesure Gracq adapte la langue kleistienne à la fois aux différents personnages de *Penthesilea*¹⁴³ et à la véhémence des situations. Le caractère de l'attraction clairement sexuelle entre Achille et Penthésilée, voilé par Kleist, est mis à

¹³⁷*Ibid.*, p. 430.

¹³⁸*Ibid.*, p. 433.

¹³⁹"Son écriture brise l'ordonnance du vers classique pour le transposer en une prose heurtée qui coupe à tout instant le mouvement de la phrase, fait éclater la syntaxe, bat au rythme des passions. La langue exprime le violent et soudain éclat de l'amour ou de la haine, saisit les frémissements d'une tendresse inquiète, vacille dans une sorte de vertige entre la conscience et l'inconscient; elle se compose d'interjections, de fragments de phrases, mais aussi de longues périodes coupées par des pauses et rebondissant par le saut des reprises anaphoriques." (*Ibid.*)

¹⁴⁰"Le Printemps de Mars", *Préférences*, OC, t. I, p. 974.

¹⁴¹Boie, "Appendices", *ibid.*, p. 1437.

¹⁴²*Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, *op. cit.*, p. 169-178.

¹⁴³"Si tous les personnages de Kleist parlent dans une langue parente, nerveuse et tendue, Gracq s'est efforcé de donner à chacun un langage plus personnalisé." (*Ibid.*, p. 176.)

jour par des expressions qui se réfèrent au corps. Jacques De Decker cite des exemples et commente:

Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals
hinab
Das Antlitz färbt

*et la voilà qui rougit jusqu'aux
seins*

(v. 71)

Sie schwingt mit einer zuckenden
Bewegung, (...)
Vom Rücken sich des Pferdes hinab

*D'un coup de reins, elle saute à
bas de son cheval*

(vv. 75-77)

[...]

D'emblée, Gracq dévoile le nœud du problème. Il situe les conflits à leurs points névralgiques. [...] Gracq, pour autant que les ressources du langage le lui permettent, va droit au but, et campe dans toute leur puissance charnelle les beaux animaux qui vont s'affronter. On a procédé au choix des armes. En marche pour la grande dévoration.¹⁴⁴

La véhémence des désirs, déjà singulière chez Kleist, et la perversion sexuelle sous-jacente, l'approbation du fait que Kleist "retourne" l'histoire de Penthésilée et d'Achille "comme un gant" (ou bien suit une version du récit mythologique dans laquelle l'histoire est 'retournée')¹⁴⁵, ce sont les aspects qui figurent comme points d'attachement pour Gracq. Il s'agit d'aspects à la fois significatifs pour sa propre écriture et la pensée de l'époque moderne, car ils remettent en cause l'individu: "Penthésilée et Achille franchissent le cap des distinctions entre vie et mort ou bien et mal. «*Cette réalisation, capable de faire disparaître l'opposition entre le sentiment du moi et l'existence du monde sensible, me paraît toujours la seule chose qui vaille d'être*

¹⁴⁴*Ibid.*, p. 170.

¹⁴⁵"Le Printemps de Mars", *Préférences*, OC, t. I, p. 973. Bernhild Boie explique dans les "Notes": "Dans la version la plus connue de ce récit mythologique, c'est en effet Achille qui blesse la reine des Amazones et s'éprend d'elle alors qu'elle se meurt. Mais dans l'ouvrage de Benjamin Hedrich consulté par Kleist, *Gründliches mythologisches Lexicon* [...], l'écrivain a pu trouver une variante selon laquelle Penthésilée abat d'abord son adversaire, pour être ensuite seulement tuée par lui." (*Ibid.*, p. 1416.)

recherchée», écrit Gracq à Bernhild Boie¹⁴⁶. Vu ce commentaire de Gracq au sujet d'un aspect auquel il s'intéresse lui-même et qu'il trouve exposé dans toute son ambiguïté chez Kleist, la sensibilité de sa traduction n'est guère surprenante.

Chaque traduction est en même temps un commentaire, un échange de voix. Dans le cas de Gracq et de Kleist, cet échange réussit grâce au fait qu'il y a, malgré tout, des affinités entre les auteurs. Gracq est capable de sentir l'esprit de l'écriture de Kleist, de tenir compte de son enracinement dans le dix-neuvième siècle et de sa tendance vers la modernité; il connaît, lui aussi, ces deux ascendants. Le fonds commun des deux auteurs ouvre la voie à un dialogue qui transgresse les limites des époques; Jacques De Decker remarque: "Il est peu de dialogues plus éclairants que celui qu'échangent deux créateurs dont l'un s'est attelé à prêter son langage à l'autre. Il en résulte une sorte de mélange des sangs [...]"¹⁴⁷ Ce mélange se révèle là où Gracq, au lieu de supprimer des passages, ajoute sa propre inspiration à la pièce et révèle que son langage s'adapte parfaitement à celui de Kleist¹⁴⁸. L'un de ces passages contient une image empruntée à Ernst Jünger, une allusion au titre de son ouvrage *In Stahlgewittern (Orages d'acier)*¹⁴⁹. Il s'établit alors un axe Kleist - Jünger dont Gracq est l'intermédiaire: moyennant l'image du sang, Gracq relie Kleist à l'autre chantre

¹⁴⁶De Decker, art. cit., p. 172.

¹⁴⁷*Ibid.*, p. 178.

¹⁴⁸Voir la traduction des vers 1631-1632, également cité par Jacques De Decker (p. 173):

"Ihr Mädchen, naht euch, mit den
Rosenkörben:
Wo sind für so viel Scheitel Kränze
mir?"

(vv. 1631-1632)

*mes glaneuses ensoleillées d'épis -
mes vendangeuses gorgées par les
champs de bataille - une à une,
tendez-moi de vos mains rougies
les grappes de la plus orgueilleuse
vendange qui ait jamais enivré mon
peuple!
Pliez les reins, mes cueilleuses odo-
rantes, sous le poids des corbeilles
de fleurs!"*

¹⁴⁹Il s'agit de la traduction des vers 2415-2419. Gracq écrit: "Et vous, mes escadrons, qui foulez de vos sabots la vendange humaine - pour que gicle en fusées, pour que ruisselle le sang rouge -, galopez à moi par milliers! Marée sauvage! danse de carnage! orages d'acier! clairon splendide de la Ruine! - formidable appareil de la Guerre - à moi!" (Kleist, *Penthesilée*, traduction de Julien Gracq, OC, t. I, p. 1101.) Voici le texte de Kleist: "Und ihr, die ihr der Menschen Saat zerdrescht, / Daß Halm und Korn auf ewig untergehen, / Ihr Reuterscharen, stellt euch um mich her! / Du ganzer Schreckenspomp des Kriegs, dich ruf ich, / Vernichtender, entsetzlicher, herbei!" (Heinrich von Kleist, *Penthesilea, Sämtliche Werke und Briefe*, éd. Helmut Sembdner, Munich, Hanser, 1993, 3^{ème} édition, t. I, p. 404.)

anachronique de la guerre «fraîche et joyeuse»" et de la "germanicité"¹⁵⁰. La liaison traverse ainsi l'œuvre de Gracq.

Parmi les écrivains allemands contemporains que Gracq a lus, Ernst Jünger joue un rôle dominant pour lui; déjà, il en est le seul à être mentionné¹⁵¹. Dès la rencontre fortuite de Gracq avec les *Marmorklippen* (*Sur les falaises de marbre*, 1939), "à l'une des périodes les plus sombres de la dernière guerre"¹⁵², rencontre que Michel Murat compare au modèle surréaliste de la rencontre amoureuse¹⁵³, il s'est toujours senti attiré par l'écriture de Jünger. Au cours des années, il s'est même établi un contact entre les deux écrivains et leurs œuvres - d'après Michel Murat plus du côté de Gracq que de celui de Jünger¹⁵⁴; ainsi parle-t-il d'une "asymétrie des influences"¹⁵⁵. Il y a une relation personnelle entre eux, fondée sur une "reconnaissance mutuelle"¹⁵⁶. La considération que Gracq affiche pour Jünger est sans réserve; à aucun moment, elle n'est diminuée par les racines nationalistes de Jünger, ses origines politiques vivement contestées en Allemagne¹⁵⁷. De toute

¹⁵⁰Voir aussi Boie, "Appendices", OC, t. I, p. 1437.

¹⁵¹Voir l'article de Michel Murat, "L'herbier et la prairie. Réflexions à propos d'Ernst Jünger et de Julien Gracq", art. cit., p. 807.

¹⁵²*Sur Ernst Jünger, L'œuvre d'Ernst Jünger en France*, OC, t. II, p. 1158.

¹⁵³Murat, "L'herbier et la prairie. Réflexions à propos d'Ernst Jünger et de Julien Gracq", art. cit., p. 810.

¹⁵⁴*Ibid.*, p. 805-806.

¹⁵⁵*Ibid.*, p. 806. Comme indices, Michel Murat mentionne les faits suivants: "Gracq a écrit sur Jünger deux articles, et il lui fait une place enviable dans le panthéon des ses «préférences» littéraires. En revanche il n'y a pas, autant que je sache, d'étude de Jünger sur Gracq, et les entretiens accordés à Julien Hervier se bornent à une mention élogieuse de *Lettrines*." Le texte de Jünger s'intitule "Lettres et idéogrammes. Notes sur le Japon" (traduit par Henri Plard, *Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, *op. cit.*, p. 17-37).

¹⁵⁶Murat, "L'herbier et la prairie. Réflexions à propos d'Ernst Jünger et de Julien Gracq", art. cit., p. 805-806.

¹⁵⁷Ici, l'attitude de Gracq à l'égard de Jünger correspond à la réception générale de son œuvre en France: celle-ci se distingue fondamentalement de l'image controversée que les Allemands ont de Jünger. Dans un article intitulé "Ernst Jünger in Frankreich. Versuch einer Erklärung", Henri Plard explique le regard français sur Jünger qui est largement dépourvu de la dimension politique. L'estime que les Français ont pour lui se fonde essentiellement sur le fait qu'il incarne le mythe du 'bon Allemand': "Von seinen Schriften abgesehen, erscheint Jünger in Frankreich als Verkörperer, als «Phänotyp» eines Mythos: des Idealbildes vom Anti-boche, vom weltoffenen, wohlgezogenen, kultivierten Deutschen, und als solcher wert und teuer. Daher wird Jünger von der Rechten bis zu gewissen Kreisen der Linken geschätzt, bewundert, gelesen und sogar wohlwollend rezensiert; noch mehr vielleicht wegen der «Aura», der Stimmung von «luxue, calme et volupté», die von seiner Person ausstrahlt." (*Text + Kritik: Ernst Jünger*, éd. Heinz Ludwig Arnold, t. 105/106, Munich, janvier 1990, p. 144.) [Mis à part ses écrits, Jünger incarne un mythe pour les Français: l'image idéale de

évidence, le passé de Jünger lui est à peu près indifférent, comparé à la valeur que son écriture a pour Gracq. Ainsi Gracq, dans son article "Symbolique d'Ernst Jünger", ne donne-t-il qu'un résumé neutre de la biographie jüngerienne, bien qu'il ait conscience du fait que Jünger "a un moment collaboré"¹⁵⁸ aux mouvements nationalistes allemands. Ici, on rencontre le même phénomène que par rapport à la relation Gracq - Wagner: Gracq fait une distinction totale entre les faits biographiques et l'œuvre artistique. En ce qui concerne l'esthétique de la guerre de Jünger, souvent jugée d'inhumaine par la critique allemande, Gracq en est même fasciné: il admire *In Stahlgewittern* (1920), même si les *Orages d'acier* sont "trop loin de lui"¹⁵⁹.

Les affinités entre Gracq et Jünger, le penchant de Gracq pour l'écriture de l'auteur allemand se jouent avant tout sur un niveau esthétique où l'on fait abstraction de la dimension politique. Quand Gracq a découvert Jünger, il doit avoir eu l'impression de rencontrer une âme-sœur littéraire; dans *L'œuvre d'Ernst Jünger en France*, il écrit à propos des *Marmorklippen*: "Que la lecture d'un seul livre puisse rendre ainsi le sentiment enchanté de la libre communication entre les esprits au travers des pires interdits du moment, ce serait assez pour ne plus l'oublier."¹⁶⁰ Ce sentiment d'une "communication" spirituelle repose sur le fait que le livre de Jünger se distingue fondamentalement de la littérature de son époque, refusée par Gracq, et qu'il accentue toutes les valeurs estimées par Gracq lui-même. Ces valeurs s'expriment à travers le caractère particulier des *Marmorklippen* qui semble même rendre impossible toute interprétation du livre: "C'est que *Sur les falaises de marbre*, en se refusant à chaque instant à l'interprétation tout aussi évidemment qu'il éveille continûment l'analogie, nous rappelle comme un poème [...] que le monde de l'art n'est pas notre monde."¹⁶¹ En même temps, les *Marmorklippen* portent les traits de "notre monde" et "de notre

l'anti-boche, de l'Allemand cosmopolite et cultivé. De la droite à certains cercles gauches, Jünger est estimé, admiré, lu et même critiqué de façon bienveillante - peut-être encore plus à cause de son 'aura', de l'ambiance de 'calme, luxe et volupté' liée à sa personne.]

¹⁵⁸"Symbolique d'Ernst Jünger", *Préférences*, OC, t. I, p. 976.

¹⁵⁹Murat, "L'herbier et la prairie. Réflexions à propos d'Ernst Jünger et de Julien Gracq", art. cit., p. 805.

¹⁶⁰*Sur Ernst Jünger, L'œuvre d'Ernst Jünger en France*, OC, t. II, p. 1158.

¹⁶¹"Symbolique d'Ernst Jünger", *Préférences*, OC, t. I, p. 980.

temps"¹⁶², sans en être une explication. Gracq perçoit le livre tel un "ouvrage symbolique",

[...] et ce serait seulement à condition d'admettre que les symboles ne peuvent s'y lire qu'en énigme et à travers un miroir. Mais plutôt, pour essayer de serrer de plus près la singularité de ce livre, je serais tenté de penser ici à une science très ancienne, celle de l'héraldique: tout se passe en effet comme si, par un art transparent qui fait penser à celui du vitrail, par une puissante "érosion de tous les contours", Jünger était parvenu à cerner notre temps dans une figure douée à la fois de ce pouvoir de simplification impérieuse et de cette puissante aptitude à *représenter* électivement qui est celle des images d'un blason. Je crois qu'il faut lire *Sur les falaises de marbre* comme un livre emblématique.¹⁶³

Le livre de Jünger met l'accent sur trois aspects chers à Gracq: l'histoire; le retour à la nature; l'individu en relation avec ces deux facteurs. Le choix thématique de Jünger, qui correspond aux intérêts gracquiens, est couronné par un style jugé d'extrêmement réussi¹⁶⁴. Gracq en parle dans ses deux articles sur Jünger et en souligne la clarté presque cruelle, la force de cristallisation¹⁶⁵ qui crée une distance nette par rapport à l'objet décrit:

Certes les images qu'il véhicule nous concernent tous intimement, nous renvoient à un passé tout proche, mais je voudrais pourtant insister encore sur le fait que le mérite insigne du livre n'est pas dans ce pouvoir direct d'évocation. Je dirais qu'il est au contraire dans la *distance* que ce style presque inhumain, minéral - où on dirait parfois, à force de densité, que la langue cristallise en suivant ses mystérieuses lois moléculaires plutôt que la claire volonté de l'écrivain - interpose le regard et la chose regardée.¹⁶⁶

¹⁶²*Ibid.*, p. 977.

¹⁶³*Ibid.*, p. 977-978.

¹⁶⁴Voir Murat, "L'herbier et la prairie. Réflexions à propos d'Ernst Jünger et de Julien Gracq", art. cit.

¹⁶⁵Ici, il faut distinguer la cristallisation chez Jünger de celle de Stendhal: Stendhal utilise le terme de cristallisation afin de décrire une phase essentielle de l'amour; chez Jünger, l'image de la cristallisation s'applique au caractère *stylisé* de son écriture.

¹⁶⁶"Symbolique d'Ernst Jünger", *Préférences*, OC, t. I, p. 981.

Les images de Jünger semblent très claires et restent pourtant énigmatiques; la polarisation à l'intérieur du livre et son ambiguïté sont très fortes - néanmoins, il se distingue par une "cohésion essentielle"¹⁶⁷. Le caractère énigmatique des *Marmorklippen* ressemble pour Gracq à "un de ces rêves à la fois lourds et lucides, à l'éclairage inoubliable, dont nous avons tous eu quelque jour l'expérience, et dont le souvenir nous poursuit après des années"¹⁶⁸. Et justement, comme "un de ces rêves", le livre 'poursuit' Gracq et réapparaît de nombreuses fois dans son œuvre critique et dans les entretiens¹⁶⁹. Les aspects thématiques que Gracq trouve chez Jünger, aspects valorisés à une époque où la littérature existentialiste envahit la scène, et de surcroît par un auteur allemand, doivent le surprendre extrêmement. Visiblement, pour les *Marmorklippen*, Jünger a puisé dans des sources similaires, particulièrement intéressantes pour Gracq: notamment dans le livre de Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (*Le Déclin de l'Occident*), dans les œuvres de Goethe et celles des romantiques allemands, dans celles des symbolistes français¹⁷⁰. Effectivement, à côté du gouvernement hitlérien, l'historicité voilée des *Marmorklippen* fait penser au modèle organique de l'histoire créé par Spengler qui décrit le déclin de l'ancien monde. Le personnage hautain du protagoniste solitaire, guerrier retiré, "écrivain, méditant, herborisant"¹⁷¹, est l'image de Jünger lui-même, menant une existence goethéenne. Cependant, l'aspect le plus important semble être le fait que l'individu vit dans un accord parfait avec la nature. Pour Gracq, l'image du guerrier retiré "symbolise les puissants *recours naturels* qui restent à la portée de l'homme jusqu'au bord de la catastrophe"¹⁷². Gracq admire l'existence non urbaine du protagoniste qui se caractérise par le "lien électif renoué [...] avec les puissances d'un monde resté

¹⁶⁷*Ibid.*, p. 980.

¹⁶⁸*Ibid.*, p. 980-981.

¹⁶⁹Voir I'"Index", OC, t. II, p. 1718-1719.

¹⁷⁰Voir Gisbert Kranz, *Ernst Jüngers symbolische Weltanschauung*, Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf, 1968, p. 76-77.

¹⁷¹"Symbolique d'Ernst Jünger", *Préférences*, OC, t. I, p. 978.

¹⁷²"Pourquoi la littérature respire mal", *ibid.*, p. 880.

fraternel et lisible"¹⁷³. Ce trait est particulièrement important pour Gracq, car ses livres se distinguent également par leur non-urbanité: "Mes livres sont en général non urbains - sans être pour autant, du moins je l'espère, agricoles, ou régionalistes - et c'est une autre des raisons de ma sympathie pour Jünger."¹⁷⁴ Ici, la dette des deux écrivains envers les romantiques allemands est évidente.¹⁷⁵

Et pour Jünger et pour Gracq, l'univers est "lisible", il dispose d'une grammaire permettant à l'homme de le déchiffrer; ainsi Gracq écrit-il:

Tout le livre baigne d'ailleurs dans une nature qui n'est pas à la manière de Linné un catalogue d'espèces, mais plutôt une grammaire symbolique et vivante, un texte à peine chiffré sur lequel l'homme a prise par le langage, qui lui est de nature accordé, et où certaines pratiques de magie même ne sont pas impossibles [...].¹⁷⁶

On retrouve l'idée novalisienne d'une grammaire du monde, de la recherche d'un point d'où celle-ci se découvre, ainsi que l'idée du monde qui devient rêve et du rêve qui devient monde, idées que Gracq intègre déjà dans *Un beau ténébreux* où Allan dit:

"Il y a bien des gens [...], des gens qui n'étaient pas fous, qui ont cru pouvoir affirmer que ce monde était un rêve ou, ce qui revient au même, que ce monde rêvait. Oui, depuis longtemps l'idée flotte dans mon esprit qu'il est un point en lui d'où tout se découvre, un certain levier qui donne prise sur lui. On pourrait envisager très matériellement une recherche des points d'attache de la vie, des centres nerveux de la planète, une espèce d'acupuncture tellurique."¹⁷⁷

¹⁷³Sur Ernst Jünger, *L'œuvre d'Ernst Jünger en France*, OC, t. II, p. 1160.

¹⁷⁴Entretien avec Jean Carrière, *ibid.*, p. 1263.

¹⁷⁵La relation entre Jünger et le romantisme allemand est notamment évoqué dans: Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Munich, Vienne, Hanser, 1978.

¹⁷⁶"Symbolique d'Ernst Jünger", *Préférences*, OC, t. I, p. 979.

¹⁷⁷*Un beau ténébreux*, *ibid.*, p. 147.

Par conséquent, Gracq voit Jünger dans un contexte idéologique tout à fait semblable; dans "Pourquoi la littérature respire mal", il évoque une relation directe entre Jünger et le romantisme allemand:

Ces immenses réserves de calme d'où monte le sentiment aveugle, débordant, du consentement confiant et de l'accord, d'où jaillit vraiment la mélodie de la vie, et qui sourdent pour moi inépuisablement de l'œuvre de Novalis ou de Hölderlin, comme aujourd'hui de l'œuvre de Jünger, rien de ce qui peut nous en rouvrir l'accès ne devrait être négligé dans le monde surchargé de tragique un peu trop consenti où nous vivons.¹⁷⁸

Par hasard, Gracq a trouvé un confrère spirituel qui semble avoir la même intention que lui: conserver certaines valeurs de la tradition romantique, les sauver pour la modernité.

Bien que certains aspects que Gracq estime chez Jünger aient déjà existé dans sa propre œuvre avant la lecture des *Marmorklippen*, Gracq reconnaît: "Il est probable que je lui dois quelque chose: l'admiration d'un écrivain pour un autre, s'il est du même genre (au sens botanique) a toujours quelque vertu séminale, à condition de ne pas comprendre le terme d'une façon simpliste."¹⁷⁹ Notamment *Le Rivage des Syrtes* doit "quelque chose" aux *Marmorklippen*. Geneviève Alliez fait d'ailleurs une comparaison entre les deux romans dans son article "Julien Gracq et Ernst Jünger"¹⁸⁰. Michel Murat, lui, voit un parallèle entre *Un beau ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*, "La Route" et l'œuvre de Jünger:

Sur le plan de l'esthétique romanesque aucun des deux livres contemporains de sa découverte de Jünger, *Un beau ténébreux* et *Le Rivage des Syrtes*, n'est parfaitement accompli; et le *Rivage* a failli être entraîné - en partie du fait de l'attraction des *Falaises de marbre* - dans une impasse où le roman suivant, lui

¹⁷⁸"Pourquoi la littérature respire mal", *Préférences*, *ibid.*, p. 879-880.

¹⁷⁹*Entretien avec Jean Carrière*, OC, t. II, p. 1254.

¹⁸⁰*Julien Gracq, visages d'une œuvre*, *op. cit.*, p. 47-51.

aussi très jüngerien comme on peut en juger par le fragment que Gracq a publié sous le titre de *La Route*, s'est définitivement enlisé.¹⁸¹

Un balcon en forêt, le récit où Gracq reprend l'image du guerrier retiré, se trouve en relation avec les journaux de guerre de Jünger; ainsi Henri Plard écrit-il:

[...] le ton d'*Un balcon en forêt* [...] rappelle du moins dans les quatre-vingts premières pages [...] les journaux tenus par Jünger dans les deux guerres auxquelles il a pris part [...]; Grange aux Falizes, Jünger dans sa *Schilfhütte* badoise, s'intéressent au pays, aux bêtes et aux plantes, à leurs hommes - mais cette *vacance* est avivée par une perception aiguë des détails, jointe au flair, au sentiment de menaces et de présences silencieuses, à cet aguet du chasseur ou du soldat aux avant-postes [...]. Il s'y joint une étrange allégresse, la conscience d'être oublié par le monde sur une île déserte [...].¹⁸²

Même s'il "faut se garder de trop rapprocher Ernst Jünger et Julien Gracq"¹⁸³, les affinités et les parallèles entre eux sont considérables - sans vouloir exagérer la comparaison. Ainsi les correspondances thématiques, visiblement surgies d'un certain sentiment de vie, sont-elles beaucoup plus nombreuses. La guerre, le rêve, le sommeil, la mort ne sont que quelques motifs qui jouent un rôle central, aussi bien chez Jünger que chez Gracq; le temps¹⁸⁴, le regard sur un paysage¹⁸⁵, l'isolement des personnages sont essentiels pour les deux auteurs. Il serait facile de continuer ainsi; les couleurs (notamment la couleur rouge), les quatre éléments, le sang, etc. sont des

¹⁸¹"L'herbier et la prairie. Réflexions à propos d'Ernst Jünger et de Julien Gracq", art. cit., p. 812.

¹⁸²"Affinités électives: Jünger et Gracq", *Marginales*, vol. 25, n° 134, octobre 1970, p. 43-44.

¹⁸³Murat, "L'herbier et la prairie. Réflexions à propos d'Ernst Jünger et de Julien Gracq", art. cit., p. 805.

¹⁸⁴Henri Plard écrit: "Gracq et Jünger sont également sensibles à l'hostilité, au pouvoir corrosif du temps qui, chez eux, ne se hâte pas vers les maturations, mais désagrège, et dont l'instance importune est ressentie comme un péril suspendu [...]." (Art. cit., p. 44.)

¹⁸⁵Un passage de *Lettrines 2* montre à la fois combien le regard sur un paysage est essentiel pour Gracq et dans quelle mesure la lecture des *Marmorklippen* a imprégné ce regard. Après avoir décrit la vue d'un balcon à Saint-Hippolyte, Gracq constate: "[...] tout, du glacié fortuné que j'ai sous les yeux, concourt étrangement à faire ressurgir de ma mémoire les premières pages des *Falaises de marbre*." (OC, t. II, p. 275.)

motifs qui réapparaissent constamment chez les deux écrivains¹⁸⁶. Tous ces éléments sont encadrés par une poétique de l'Histoire semblable¹⁸⁷ et la recherche d'une esthétique littéraire¹⁸⁸. Les ressemblances se poursuivent sur le plan poétologique: comme Jünger, Gracq écrit des textes narratifs, autobiographiques et fragmentaires - mais pas de poèmes. Certes, Gracq a rédigé quelques poèmes en prose (*Liberté grande, Prose pour l'étrangère*), ainsi qu'une pièce de théâtre (*Le Roi pêcheur*), mais il a rapidement constaté qu'il préférerait écrire des textes en prose.

Il est également facile de trouver des parallèles concernant les biographies des auteurs et le statut littéraire de leurs œuvres. Tous les deux ont vécu l'expérience de la guerre comme quelque chose d'existentiel; dans leur écriture, ils accordent une place essentielle à cette expérience, bien que le caractère de leurs souvenirs soit totalement différent. Bien qu'il existe, comme nous l'avons vu auparavant, une relation entre les journaux de guerre de Jünger et *Un balcon en forêt*, il faut contredire Henri Plard quand il constate: "Jünger a beaucoup parlé de la guerre - un bon tiers de son œuvre, journaux, récits, méditations, lui est consacré - et Gracq très peu: mais, nous semble-t-il, tous deux la prennent de la même manière."¹⁸⁹ À l'opposé de Jünger, Gracq ne trouve aucun enrichissement personnel dans l'expérience de la guerre. Ainsi souligne-t-il que le fait d'avoir vécu la guerre ne lui a apporté aucune inspiration littéraire positive:

¹⁸⁶Chez Gracq, ces motifs jouent un rôle essentiel dans *Le Rivage des Syrtes*, par exemple sous forme de la bannière de Saint-Jude (la couleur rouge et l'évocation du sang); chez Jünger, ces motifs sont par exemple très fréquents dans *Das abenteuerliche Herz* (*Le Cœur aventureux*).

¹⁸⁷Voir Bruno Tritsmans, "Poétiques de l'Histoire chez Gracq et Jünger. Trames de pierre, paroles estompées", *Poétique*, n° 100, novembre 1994, p. 473-486. L'auteur souligne entre autres le fait que les *Falaises de marbre* et *Le Rivage des Syrtes* se fondent sur un modèle organique de l'Histoire, avancé par Spengler.

¹⁸⁸Voir l'article de Roland Bourneuf, "Jünger, Gracq et la poétique du roman", art. cit., p. 361-371. Bourneuf accentue le degré de géométrie, de minéralisation et d'abstraction dans les processus décrits par Jünger dans les *Falaises de marbre* et par Gracq dans ses romans: "L'art de Jünger dans *Sur les falaises*, comme celui de Julien Gracq, repose sur un postulat fondamental: il refuse «les formes immédiates de la vie»." (*Ibid.*, p. 369.) Pour Bourneuf, ce refus favorise "le passage de l'événement à la forme, la transmutation de la réalité en œuvre d'art" (*ibid.*, p. 368) qu'il reconnaît chez Jünger et chez Gracq.

¹⁸⁹Plard, art. cit., p. 43.

[...] je doute beaucoup de l'enrichissement que peut apporter à l'écrivain l'expérience directe de certains états limites: la faim, le froid, la peur, la douleur physique. [...] J'ai eu en Allemagne, comme des centaines de milliers d'autres, l'expérience de la faim. Elle ne m'a rien laissé, je l'ai oubliée aussi parfaitement que possible [...]. Les états de carence violemment imposés de l'extérieur sont pour l'être vivant des parenthèses rigoureusement fermées: il n'accepte de se souvenir que de ce que, d'une certaine manière, il *prolonge*.¹⁹⁰

Quant à Jünger, il glorifie la guerre, notamment dans *In Stahlgewittern*. Chez lui, elle devient de surcroît l'objet de réflexions politiques¹⁹¹ - dimension qui est absente chez Gracq.

En ce qui concerne l'écriture, elle est d'une importance prépondérante dans les vies des deux auteurs. Et Gracq et Jünger ont réussi à conserver leur indépendance du monde littéraire et critique en gardant leurs distances - en premier lieu à cause de leur attachement à la vie pratique, à une profession, respectivement à des occupations scientifiques. L'importance de cette indépendance - aussi sur le plan financier! - ne doit pas être sous-estimée, car elle donne un certain pouvoir: la pensée, la voix gagnent plus de poids. Dans le cas de Jünger et de Gracq, l'indépendance a également contribué à accentuer le statut élitare des deux écrivains. Dans *L'œuvre d'Ernst Jünger en France*, Gracq souligne notamment le caractère précieux, élitare des *Marmorklippen* qui en fait un livre pour un nombre réduit de lecteurs seulement, '*the happy few*':

Le public que s'est conquis cette œuvre en France est à cet égard significatif: il est celui même qui a assuré la survie et la gloire, après une longue période d'occultation et d'hivernage, de quelques-uns de nos noms les plus grands; public restreint, mais puissamment radioactif, d'initiés aptes à faire société entre eux, sur le seul lien de leur admiration commune, enfermés dans leur goût solitaire pour une œuvre comme dans une petite forteresse qui ne se

¹⁹⁰ *Lettrines*, OC, t. II, p. 188-189.

¹⁹¹ Voir Léon Riegel, "Waiting for war to break out: Jünger, Buzzati and Gracq", *Literature and War*, éd. David Bevan, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1989, p. 97-108.

rendra jamais. [...] Il y a des livres aujourd'hui, le cœur vous bondit de plaisir à la pensée de tous les lecteurs qu'ils vont *rejeter*.¹⁹²

Les mêmes mots, on aurait pu les écrire au sujet de l'œuvre gracquienne dont les lecteurs se comprennent pour une bonne part comme une élite. Vu le statut singulier de Jünger, sa personne contestée et admirée comme peu d'autres, le sentiment d'être élu en tant que lecteur est peut-être encore plus fort: Gracq parle dans ce contexte de religion et d'aristocratie: "[...] de toute l'œuvre de Jünger, osons le dire, se dégage une note parfaitement originale dans cette époque qui a basé son efficacité sur la culture des passions de masse: l'appel à une aristocratie encore désincarnée, qui porterait désormais les valeurs comme l'ancienne a porté les armes [...]"¹⁹³ L'image de l'aristocratie est liée à l'évocation du "cloître" où Jünger entre "comme [...] ces guerriers moyenâgeux qui suspendaient un jour leur épée aux murs"¹⁹⁴; en 1933, Jünger est "entré" en littérature "comme en religion"¹⁹⁵. En tout cela, l'isolement élitiste de Jünger est plus absolu que celui de Gracq qui, contrairement à Jünger, s'inscrit dans un réseau d'influences modernes, exercées notamment par le surréalisme. Michel Murat écrit à ce propos:

Dans le développement de l'œuvre de Jünger les influences littéraires tiennent une place réduite, surtout pour ce qui est des contemporains. Gracq au contraire se place sous l'égide d'"intercesseurs et d'éveilleurs": Poe, Stendhal, Wagner, Breton. [...] les quinze ans qui séparent les deux écrivains - Gracq est né en 1910 - comptent, dans cette période marquée par les ruptures des guerres, presque pour une génération.¹⁹⁶

¹⁹²Sur Ernst Jünger, *L'œuvre d'Ernst Jünger en France*, OC, t. II, p. 1159. Michel Murat démontre le fait que Gracq, dans ce passage du texte, "utilise sur le mode de la provocation des lieux communs de la réaction antidémocratique, appuyés de références à Kipling: en plein consensus décolonisateur, il parle d'«œuvres [sic] castée, qui se refuse à la collaboration de l'intouchable» - et à propos du conformisme de la critique, de *Bandarlog* et de «rocher des singes»" ("L'herbier et la prairie. Réflexions à propos d'Ernst Jünger et de Julien Gracq", art. cit., p. 813).

¹⁹³Sur Ernst Jünger, *L'œuvre d'Ernst Jünger en France*, OC, t. II, p. 1159.

¹⁹⁴"Symbolique d'Ernst Jünger", *Préférences*, OC, t. I, p. 977.

¹⁹⁵*Carnets du grand chemin*, OC, t. II, p. 1081.

¹⁹⁶Murat, "L'herbier et la prairie. Réflexions à propos d'Ernst Jünger et de Julien Gracq", art. cit., p. 806.

Gracq reconnaît en Jünger le dernier représentant d'une époque en déclin: "[...] la fulgurante épopée militaire de la Prusse entre au tombeau après deux siècles; il [Jünger] emportera dans sa fosse le dernier exemplaire de l'ordre *Pour le mérite* fondé par Frédéric le Grand [...]: survivance déjà totalement exotique [...]"¹⁹⁷ Jünger se montre complètement distant par rapport à l'époque moderne, au développement de l'Allemagne; "les manifestations monstres du pacifisme allemand" par exemple, mentionnées par Gracq au cours d'une conversation, "ne tirent de lui aucune réaction"¹⁹⁸. Jünger semble totalement enfermé dans les convictions acquises comme "guerrier" de mérite. En matière de littérature, ses intérêts sont également tournés vers le passé. Pourtant, il serait faux de rejeter l'idée que Jünger, lui aussi, est un enfant de la modernité. La guerre telle il l'a vécue et décrite est la guerre du vingtième siècle, celle des armes de destruction massive, de la mobilisation totale. De même, un nombre considérable des influences littéraires qu'il a subies sont de celles qui ont déterminé le développement de la littérature moderne. D'ailleurs, il s'agit d'auteurs qui ont également marqué l'œuvre de Gracq: on peut commencer par la triade Dante - Cervantes - Shakespeare, les précurseurs de la littérature moderne en Europe; ensuite, il faut mentionner Goethe, Hölderlin, Kleist, E.T.A. Hoffmann et Novalis, donc une influence profonde du romantisme allemand; on peut continuer avec Poe, Dostoïevski et Balzac, avec Baudelaire, Rimbaud et Verlaine, avec Kafka et Nietzsche¹⁹⁹. Les parallèles avec Gracq sont évidents.

Pour Jünger et Gracq, l'inspiration vient en premier lieu de la *tradition* littéraire; dans le cas de Jünger, il s'y ajoute une connaissance profonde de la littérature de l'antiquité et des mythes anciens, ainsi que de la Bible dans laquelle Gracq puise, lui aussi²⁰⁰. Moyennant leur intérêt pour la tradition littéraire, Gracq et Jünger

¹⁹⁷*Carnets du grand chemin*, OC, t. II, p. 1081.

¹⁹⁸*Ibid.*

¹⁹⁹Voir Gisbert Kranz, *op. cit.*, p. 73-82. Henri Plard souligne avant tout l'influence de Poe et de Novalis (art. cit., p. 37).

²⁰⁰Cependant, il faut remarquer que Jünger s'intéresse avant tout à la symbolique de cette littérature ancienne, ce qui n'est pas forcément le cas de Gracq.

contribuent à transférer des valeurs acquises au présent. Leurs réflexions au sujet du passé ont lieu au temps présent et apportent quelque chose au présent. Pour revenir au sujet du romantisme: les deux écrivains montrent la possibilité de tenir éveillées des idées romantiques. En les appliquant à leur écriture, ils en prouvent l'utilité et la modernité. Cependant, c'est ici que la différence la plus significative entre Gracq et Jünger se dévoile: Gracq réussit à 'moderniser' les idées romantiques qu'il s'approprie: il les révisé de façon critique - nous l'avons vu par rapport à l'ironie romantique et au fragment. Gracq a recours à la tradition littéraire sans être 'rétro'. Par contre, dans le cas de Jünger, même l'existence de l'auteur ressemble à une image romantique, un anachronisme vivant au vingtième siècle. Tandis que chez Jünger, on a l'impression qu'il essaie de transférer des images figées - notamment l'idée du héros solitaire qui devient un anti-héros chez Gracq, un protagoniste aux traits normaux, humains -, Gracq n'essaie pas de sauver la tradition *à tout prix*, mais de rendre le passé intéressant et compréhensible pour le lecteur moderne.

Pour terminer nos réflexions, nous pouvons reprendre l'idée de la "vertu séminale"²⁰¹. Gracq l'énonce dans le contexte de sa relation avec Ernst Jünger qu'il considère comme un écrivain "du même genre" que lui. Pourtant, il paraît justifié d'élargir le contexte de cette idée vers la relation entre Gracq et les œuvres des romantiques allemands qu'il a lues. Ainsi Gracq en a-t-il reçu des germes qui se sont transformés au sein de son œuvre à lui, transformés en plantes nouvelles. Les chapitres précédents devaient mettre en évidence la variété de cette 'floraison' du romantisme allemand au sein de l'œuvre gracquienne, une 'floraison' qui harmonise aussi bien avec l'écriture de Gracq qu'avec l'idée de la modernité.

²⁰¹Nous répétons la constatation de Gracq concernant sa relation avec Jünger: "Il est probable que je lui dois quelque chose: l'admiration d'un écrivain pour un autre, s'il est du même genre (au sens botanique) a toujours quelque vertu séminale, à condition de ne pas comprendre le terme d'une façon simpliste." (*Entretien avec Jean Carrière*, OC, t. II, p. 1254.)

Regard en arrière

L'objectif de l'étude ci-présente a été de démontrer les effets de la réception de certaines œuvres et théories du romantisme allemand sur l'écriture de Julien Gracq. Nous avons essayé de prendre en considération tous les relais possibles entre l'œuvre de Gracq et la littérature, l'idéologie et les théories du romantisme allemand. D'un côté, nous avons puisé nos renseignements dans les textes de Julien Gracq. De l'autre côté, nous avons eu l'occasion de discuter notre sujet de thèse avec Julien Gracq, qui a eu la gentillesse de nous recevoir à Saint Florent-le-Vieil et de nous donner des renseignements supplémentaires; nous le remercions avec la plus grande sincérité.

Compte tenu de nos connaissances ainsi acquises, notre étude se divise en trois parties: la première partie (chapitres I-III) est consacrée à la culture germanique de Julien Gracq, ainsi qu'à la médiation de cette culture. La deuxième partie (chapitres IV-VI) embrasse les interférences philosophiques, littéraires et poétologiques entre Gracq et le romantisme allemand; dans ce contexte, les critères essentiels de référence sont l'individu, le monde et la nature, les constantes les plus importantes de l'univers narratif de Julien Gracq. La troisième partie (chapitre VII) est destinée à mettre en évidence le fait que finalement, Gracq considère le romantisme allemand du point de vue d'un auteur moderne, qu'il réussit à transposer des valeurs romantiques dans une œuvre contemporaine.

- Le premier chapitre a pour but de cerner les connaissances que Julien Gracq a de la littérature romantique allemande et la manière dont il les a acquises (I.1). Parmi les textes allemands reçus par Gracq, ceux d'écrivains romantiques allemands forment une sorte de noyau, un centre de gravitation. En ce qui concerne les connaissances que Gracq a du romantisme allemand, elles se révèlent notamment dans ses essais critiques. En outre, Julien Gracq nous en a fait part dans une lettre et au cours de plusieurs entretiens personnels. Gracq lui-même confirme sa proximité du romantisme allemand, qu'il préfère sans équivoque au romantisme français. D'une part, l'intérêt de

Gracq pour la littérature allemande est conditionné par sa biographie (par exemple la découverte de Wagner, l'expérience de la Seconde Guerre Mondiale ou la relation amicale avec Ernst Jünger); d'autre part, les courants intellectuels et littéraires de l'entre-deux-guerres (I.2) ont contribué à renforcer son penchant pour le domaine allemand (notamment la vague de réception de textes romantiques en France et l'intérêt des surréalistes pour le romantisme allemand). Les années entre 1919 et 1939 se caractérisent par un vif échange intellectuel entre certains cercles français et allemands. Des universitaires allemands comme Gundolf, Curtius, Auerbach et Spitzer, dont les méthodes scientifiques se fondent essentiellement sur l'héritage idéologique du romantisme allemand, sont reçus avec intérêt en France. Ils aident à préparer le terrain pour une nouvelle vague de réception d'écrivains romantiques allemands en France, initiée par des critiques français comme Albert Béguin, Marcel Raymond et Jean Rousset. De même, les intellectuels allemands ont un effet décisif sur les méthodes scientifiques de l'École de Genève. Comme Curtius, Auerbach et Spitzer, les membres de l'École de Genève considèrent l'œuvre d'art telle une unité et une totalité, ressortie de la subjectivité de l'artiste. Les surréalistes, eux, manifestent également un intérêt de plus en plus grand pour le romantisme allemand, notamment pour Novalis et Achim von Arnim. En ce qui concerne le penchant de Gracq pour le romantisme allemand, il y a ainsi deux sources d'inspiration: le débat intellectuel des années Vingt et Trente, et l'ascendant des surréalistes, surtout celui de Breton et d'Aragon, qui s'intéressent aussi bien au fantastique et au merveilleux qu'à certains motifs romantiques.

La réception du romantisme allemand en France a essentiellement été déterminée par *L'Âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin (I.2.1). Il s'agit d'une étude inspirée par la passion de son auteur; celui-ci considère les œuvres des romantiques allemands comme manifestations de leur conscience et de leur subjectivité. Gracq a lu le livre de Béguin vers 1945; sans doute son idée du romantisme allemand est-elle fondamentalement déterminée par l'image positive de la germanité communiquée par *L'Âme romantique et le rêve*. À plusieurs égards, Gracq

assume un point de vue semblable à celui de Béguin, il a les mêmes centres d'intérêt que lui: le romantisme allemand, le surréalisme, les manifestations de l'âme et du rêve en littérature. Gracq estime la façon élémentaire et polarisante d'étudier des textes qu'il trouve chez Béguin, mais aussi chez Bachelard. Ici, il y a sans doute une parenté entre Gracq et Béguin. Sous forme du livre de Ricarda Huch, *Les romantiques allemands*, Gracq a découvert un autre exemple de critique passionnée au sujet du romantisme allemand (I.2.2). Huch essaie, elle aussi, de faire revivre l'intérêt pour le romantisme allemand, et cela avec beaucoup d'enthousiasme. Malgré le fait que Gracq n'a lu *Les romantiques allemands* qu'en 1966/67, le livre de Ricarda Huch l'a inspiré, ce que l'essai "Novalis et «Henri d'Ofterdingen»" montre sans équivoque.

L'intérêt de Gracq pour Nietzsche et Wagner révèle un autre aspect lié au romantisme allemand, le côté philosophique et artistique (I.3). En général, le penchant gracquien pour la philosophie est assez limité, mais l'œuvre de Nietzsche constitue en quelque sorte une exception, car pour Gracq, elle est moins métaphysique que littéraire. En tant que 'philosophe littéraire', Nietzsche s'avère facile à citer. Gracq connaît une partie considérable de l'œuvre nietzschéenne, ainsi que la relation difficile avec Richard Wagner et la critique au sujet du romantisme. Nietzsche accuse Wagner d'être corrompu par le christianisme, les idées du romantisme et par la décadence. Gracq reprend ces points d'accusation; par conséquent, il tend à dégager les thèmes wagnériens de leur charge de transcendance, notamment la légende de *Parsifal* avec ses origines chrétiennes. Dans *Le Roi pêcheur*, Gracq fournit une réinterprétation radicale du mythe wagnérien. En partie, Gracq assume ainsi la critique de Nietzsche à l'égard de Wagner. Néanmoins, l'estime profonde que Gracq a pour Wagner n'en est pas diminuée. La découverte de la musique de Wagner a eu un effet bouleversant sur le jeune Louis Poirier, de sorte que l'écho de thèmes wagnériens dans l'œuvre de Julien Gracq va très loin. Gracq admire Wagner en tant que représentant majeur d'un art total. En ce qui concerne à la question de l'antisémitisme souvent évoquée autour de Nietzsche et Wagner, elle reste ouverte: Gracq ne s'y intéresse pas vraiment. Sans

doute son image de Wagner dépend-elle également des textes de Baudelaire sur Wagner. À l'intérieur de l'œuvre wagnérienne, Gracq marque cependant ses préférences: tandis qu'il aime *Parsifal*, *Lohengrin* et *Tristan*, il n'estime guère la *Tétralogie*. Ce choix est certainement dû au fait que les trois opéras préférés réalisent les enjeux de l'opéra romantique, tandis que la *Tétralogie* a pour sujet une problématique politique et social.

- Le deuxième chapitre accentue le rôle médiateur que le surréalisme joue par rapport à la réception de textes du romantisme allemand par Gracq. La proximité gracquienne du surréalisme, notamment de Breton (II.1), est bien connue: l'étude *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain* en témoigne de manière significative. Ici, Gracq fait des rapprochements entre Breton et le romantisme allemand, aussi bien par rapport à l'usage de la langue qu'à l'emploi de certains thèmes et motifs littéraires. Auparavant, sous l'effet du surréalisme, Gracq a été initié à la lecture d'auteurs romantiques. Le surréalisme assume ainsi un rôle de 'guide littéraire' pour Gracq, aidant à compléter des connaissances du domaine allemand déjà acquises.

Breton et le groupe surréaliste s'intéressent notamment à la philosophie de Fichte et de Hegel (II.1.1), tandis que Gracq reste plutôt distant par rapport au domaine philosophique. Chez Fichte, les surréalistes voient préfigurées certaines de leurs idées principales; ainsi Breton conçoit-il sa théorie de l'objet surréaliste à partir de la pensée de Fichte. Gracq a conscience de la valeur que les surréalistes attribuent à Fichte. Cependant, dans l'œuvre gracquienne, Fichte ne joue pas un rôle apparent. En revanche, la dialectique de Hegel est bien présente dans l'œuvre de Gracq, notamment dans *Au château d'Argol*; une lecture intense de textes hégéliens est ainsi à supposer. Quant à Breton, il attribue une valeur inestimable à la philosophie hégélienne, qui devient fondamentale pour la pensée surréaliste. Gracq, à son tour, considère avec scepticisme l'admiration illimitée que Breton a pour Hegel: il refuse toute sorte d'adhésion à un système de pensée fermé.

Les surréalistes comptent un certain nombre de romantiques allemands parmi leurs ancêtres (II.1.2): ils retrouvent des idées dans le romantisme allemand qui ressemblent à leurs idéaux (II.2), notamment l'ouverture sur le monde et la dimension prométhéenne. Néanmoins, l'enthousiasme surréaliste pour le romantisme allemand est soumis au conditionnement rigide de la pensée du groupe par Breton, donc à la recherche de correspondances idéologiques. Gracq, lui, n'est soumis qu'à ses préférences personnelles: au fur et à mesure, il prend ses distances par rapport aux propositions de lecture surréalistes. Néanmoins, le penchant pour le romantisme allemand rapproche Gracq des surréalistes, d'autant plus que Gracq souligne les mêmes valeurs que les romantiques allemands et les surréalistes - par exemple une vision cosmologique du monde, la nostalgie d'un temps perdu ou l'idée d'une grammaire du monde. De même, Gracq estime l'optimisme illimité des romantiques allemands, qui ressemble à celui dont le groupe surréaliste est animé. Pourtant, l'optimisme surréaliste est mêlé d'une agressivité que Gracq n'approuve pas. Ici, Gracq s'éloigne de l'idéologie surréaliste et reste plus proche du romantisme allemand et de sa confiance totale en le pouvoir de la poésie (II.2.2). Dans l'ensemble, Gracq porte un regard synthétique sur l'univers des romantiques allemands - contrairement à Breton; la réception gracquienne du romantisme allemand se détache ainsi de plus en plus de l'ascendant surréaliste.

Il reste pourtant un point où le romantisme, le surréalisme et Gracq se rencontrent définitivement: la reprise de certains mythes romantiques (II.3). La reprise de ces mythes exprime une nostalgie et un espoir profonds. À l'arrière-fond, il faut voir la confiance romantique en la force du mythe: on lui accorde un pouvoir d'unisson et de rétablissement d'une identité collective. Parmi les mythes les plus significatifs, repris aussi bien par les surréalistes que par Gracq, il faut compter le mythe du paradis perdu, le mythe de l'âge d'or, celui de la femme et de l'androgynisme primordial, le mythe de la malédiction et celui de Satan. Les surréalistes ont recours à ces mythes, parce qu'ils s'adaptent aux objectifs de leur idéologie. Quant à Gracq, il reprend ces mythes,

aussi, mais en partie, il les met en question. Encore une fois, il prend ses distances par rapport à la réception surréaliste du romantisme et développe une image individualisée. Cette image se caractérise par un certain scepticisme qui dérange la proximité entre Gracq et les surréalistes.

- Le troisième chapitre analyse de façon plus détaillée ce que Gracq connaît de la littérature allemande et ce qu'il en pense (III.1). En ce qui concerne la littérature allemande moderne, il faut constater qu'elle n'est pas très présente dans l'œuvre de Gracq, bien qu'il ait lu tout un nombre d'auteurs allemands du vingtième siècle. L'écriture d'Ernst Jünger constitue la grande exception à cet égard. De même, on voit que l'intérêt de Gracq est focalisé sur un certain nombre d'auteurs allemands qui jouent un rôle évident au sein de son œuvre, notamment Goethe, Novalis ou Kleist. Il s'agit d'auteurs célèbres, dont les œuvres sont en général facilement accessibles sous forme de traductions françaises.

Dans l'ensemble, il faut reconnaître le fait que l'image gracquienne de la littérature allemande est également déterminée par certains clichés au sujet de l'Allemagne; pour une part, ceci est certainement dû au fait que les connaissances gracquiennes du domaine allemand passent par Breton, Albert Béguin et Ricarda Huch. En même temps, Gracq se détache d'eux et assume des points de vue exceptionnels par rapport à certains écrivains allemands, par exemple à l'égard d'Achim von Arnim. Si l'on compare l'opinion gracquienne au sujet d'E.T.A. Hoffmann, Jean Paul ou Heinrich Heine au statut que ces auteurs ont acquis en France ou bien à l'opinion favorable de la critique allemande, son originalité s'avère également. Ce qui reste évident, est la préférence pour Novalis, Kleist et Hölderlin, ainsi que l'intérêt pour des écrivains comme Kafka, Thomas Mann ou Rilke.

À la fin du troisième chapitre (III.2), nous faisons une digression dans le domaine de l'art pictural. Nous considérons l'œuvre du peintre romantique Caspar David Friedrich, auquel Gracq s'intéresse beaucoup. La peinture de Friedrich est l'expression même d'un sentiment de la vie romantique (*romantisches Lebensgefühl*),

elle illustre la position de l'être humain au sein de l'univers. La vue littéraire de Gracq sur ses personnages nous paraît assez proche des illustrations picturales de Friedrich, sans qu'il doive y avoir une parenté évidente entre Friedrich et Gracq. Mais il nous semble qu'avec ses moyens littéraires, Gracq fournit l'expression d'un sentiment de vie romantique semblable à celui de Caspar David Friedrich.

- Le quatrième chapitre a pour objectif d'éclaircir des aspects philosophiques liés à la relation entre Gracq et le romantisme allemand. Dans ce contexte, la situation de l'individu constitue un point essentiel (IV.1). À l'époque romantique, l'intériorité et la subjectivité du moi sont fortement revalorisées, ce qui est par exemple dû aux réflexions philosophiques de Fichte, Schelling, Friedrich Schlegel et Novalis. Le sujet devient le point central, la source de tout progrès et de toute connaissance. La conscience du moi ainsi redéfini se heurte pourtant aux structures figées de la société, d'où le sentiment d'un déchirement intérieur. Le primat romantique de l'intériorité détermine aussi bien la vie des romantiques allemands que leur écriture. Vu les exigences de la vie quotidienne, la littérature devient cependant souvent le seul domaine où la subjectivité peut être vécue à plein - aussi bien par rapport au contenu qu'à la forme. Notamment chez Novalis, Kleist, Tieck et Hoffmann, l'importance accordée à la subjectivité est évidente. En ce qui concerne les protagonistes de Gracq, leur subjectivité occupe le premier plan de chaque narration. De prime abord, ils sont libres d'obligations familiales et professionnelles, leur ancrage social est faible. Ils vivent leur subjectivité et l'imposent aux autres. Mais à la différence des romantiques, ils ne connaissent pas le même déchirement tragique entre leur intériorité et le monde extérieur.

Quant à l'univers gracquien, il est pourvu de caractéristiques que l'on peut qualifier de romantiques (IV.2); l'existence des personnages trouve ainsi son cadre approprié. L'univers narratif de Gracq est essentiellement déterminé par la nature, qui se trouve à l'opposée de la civilisation. Les personnages gracquiens s'épanouissent au sein d'une nature qu'ils perçoivent comme un monde de mystères et de

pressentiments, un vis-à-vis animé, un chaos originel; ils y rencontrent le merveilleux et l'irrationnel. Le désir romantique de soulever les barrières existant entre la conscience humaine et la nature s'exprime également chez Gracq, et cela à travers le désir de réintégrer l'être humain dans la nature. La dissolution des frontières et des conditions temporelles, qui joue un rôle important dans les textes narratifs de Gracq, constitue sans doute un pas essentiel vers cet idéal (IV.2.1).

Dans l'ensemble, la relation entre les personnages de Gracq et la nature peut être comparée à une véritable symbiose (IV.3). L'idée gracquienne de la "*plante humaine*" en fournit peut-être la meilleure description. Comme la nature gracquienne est animée, elle est plus qu'un entourage purement fonctionnel. L'homme gracquien la sent vivre, il a l'impression qu'elle répond aux manifestations de son âme. La nostalgie d'une existence cosmique, essentiellement présente chez Novalis, mais aussi chez Guérin et Nerval, se retrouve ainsi dans l'univers narratif de Gracq.

En ce qui concerne l'idée que les romantiques allemands ont de la nature, il faut encore une fois tenir compte de l'arrière-fond philosophique (IV.3.1), notamment de la nouvelle mythologie (*Neue Mythologie*) et d'une philosophie de la nature (*Naturphilosophie*). Certains ouvrages romantiques dont Gracq s'est inspiré (par exemple de Novalis) se trouvent justement en relation avec ces courants. L'idée d'une nouvelle mythologie est fondée sur l'espoir de pouvoir rétablir une identité collective, de guérir le déchirement intérieur de l'homme moderne; les représentants de la *Naturphilosophie* croient en la possibilité de réintégrer l'être humain dans le macrocosme de la nature. Dans l'œuvre gracquienne, ce dernier point est sans doute plus présent que l'idée de la nouvelle mythologie, qui reste plutôt sous-jacent. Néanmoins, il y a toujours une note de scepticisme chez Gracq - malgré l'enthousiasme pour les phénomènes du magnétisme et le principe des affinités électives. Ici, la modernité de Gracq fait valoir ses droits.

- Le cinquième chapitre est consacré aux interférences littéraires entre l'œuvre de Julien Gracq et le romantisme allemand, aux correspondances qu'il y a par rapport à

l'usage de certains thèmes et motifs littéraires (V.1). Quant à Gracq, il emploie un certain nombre de thèmes et motifs littéraires qui réapparaissent dans tous ses textes narratifs, qui forment un réseau et ont ainsi une fonction structurale. Dans l'ensemble, ces thèmes et motifs renvoient à une certaine conception du monde, déterminée par la situation de l'écrivain. L'unité thématique au sein de l'œuvre gracquienne la met en relation avec le romantisme allemand, dont l'un des traits les plus caractéristiques est la tendance à l'unité imaginaire. Les romantiques allemands, eux, ont également recours à un réseau de motifs repris avec régularité. Comme exemples, on peut mentionner le motif de la nuit, celui du rêve et le motif du double, tous des motifs qui deviennent très importants pour l'écriture de Gracq. Notamment dans "Le Roi Cophétua", le motif du double joue un rôle fondamental. La nuit (V.2.1) et le rêve (V.2.2) sont d'une signification majeure dans tous les textes narratifs de Gracq. Comme les romantiques allemands, Gracq met en valeur les aspects positifs de la nuit, il la représente tel un temps favorable à l'homme, le temps de la liberté et de la confiance, où l'être humain peut retrouver le sentiment d'une existence cosmique au sein de la nature. Et chez Gracq et chez les romantiques allemands, l'expérience de la nuit touche aux fondements de l'existence humaine. En ce qui concerne le rêve, il est déjà mis en relation avec le romantisme allemand dans *L'Âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin, ainsi que par les surréalistes et par Bachelard. Quant à Gracq, il s'intéresse surtout à la fonction littéraire du rêve, moins à ses aspects cliniques. Chez Gracq, le rêve est compris tel un moyen d'expression d'une disponibilité totale de l'être; il surgit à la manière d'une force naturelle et assume notamment une fonction oraculaire. Gracq fait une distinction entre le rêve éveillé et le rêve lié au sommeil; bien qu'il avoue une préférence pour le rêve éveillé, les deux sortes de rêve assument une fonction essentielle dans ses textes narratifs. Les rêves liés au sommeil figurent par exemple comme expression de visions cosmologiques; à l'intérieur du récit, ils ont la fonction de résumer les traits principaux de l'action et d'en préfigurer la fin. À l'exemple des romantiques allemands, Gracq crée ainsi un lien indissoluble entre vie et rêve.

- Le sixième chapitre examine la poétique du récit et des formes chez Gracq, et cela en relation avec plusieurs modèles littéraires significatifs pour les romantiques allemands. D'abord, nous considérons le modèle du *Bildungsroman* goethéen (VI.1), dont notamment Friedrich Schlegel et Novalis se sont inspirés. En dépit de leur critique au sujet de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* a, entre autres, une fonction importante concernant le genre littéraire du roman, qui est favorisé par les romantiques. De même, Friedrich Schlegel conçoit les notions de *Transzendentalpoesie*, *Transzendentalkritik* et *romantische Ironie* à partir du *Bildungsroman* de Goethe. Novalis s'en inspire pour son roman *Heinrich von Ofterdingen*. Il assume le schéma du processus d'apprentissage, ainsi que des techniques narratives de Goethe, même s'il veut créer le pendant inverse de *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Quant à Gracq, il connaît le roman de Goethe, et il aime celui de Novalis; sans doute est-il plus près de ce dernier. Dans *Le Rivage des Syrtes*, les éléments caractéristiques du *Bildungsroman* réapparaissent, mais l'idée de formation et le processus d'apprentissage sont soumis à une forte abstraction, et la téléologie va vers un but négatif: la destruction. Ainsi Gracq transforme-t-il le schéma à son gré.

L'idée de la *romantische Ironie* développée par Friedrich Schlegel est également d'intérêt pour Gracq (VI.2). La *romantische Ironie* revendique une liberté d'esprit totale, une prise de distance continuelle de l'auteur par rapport à son œuvre. Elle se fonde sur le principe de l'oscillation entre les pôles, par exemple entre autocréation et autodestruction, entre le réel et l'idéal, etc. Dans l'œuvre de Gracq, l'ironie joue un rôle important, et cela sous plusieurs formes: d'un côté, son style se caractérise par une ironie rhétorique directe. De l'autre côté, Gracq utilise une forme d'ironie dans ses textes narratifs qui peut être mise en relation avec l'ironie romantique: il s'agit du processus de réécriture et de désécriture - l'illusion poétique est constamment créée et contrecarrée, d'où résulte une ambiguïté indissoluble. Comme Schlegel, Gracq a ainsi recours au principe de l'oscillation et de la franchise.

La forme du fragment, déjà appréciée par les romantiques allemands, joue également un rôle essentiel pour l'écriture de Gracq (VI.3). Le fragment romantique ne constitue certainement pas la seule source d'inspiration pour l'écriture fragmentaire de Gracq; il faut également tenir compte du fragment du vingtième siècle, de l'écriture de René Char ou de Jacques Réda. Néanmoins, le fragment gracquien a beaucoup en commun avec les fragments de Friedrich Schlegel et de Novalis - notamment l'idée de comprendre l'écriture fragmentaire comme complémentaire ou antérieure au roman, comme possibilité d'échapper à la pensée conventionnelle et systématique, comme champ permettant une variété thématique. De surcroît, l'écriture fragmentaire offre la liberté de suivre le mouvement de la réflexion, de relier des idées surprenantes, de suivre le mouvement de la langue sans l'obligation de fixer une pensée. Ces dernières années, l'écriture fragmentaire est ainsi devenue la forme d'expression littéraire la plus importante pour Gracq.

Le genre littéraire du *Märchen* doit également être considéré dans le contexte de la poétique gracquienne (VI.4). Les romantiques ont une grande préférence pour le *Märchen*, car sa forme offre une liberté narrative considérable. De surcroît, le merveilleux, l'irrationnel et l'accord harmonique avec la nature se trouvent au premier plan dans le conte de fées. Novalis fait partie des auteurs romantiques qui s'intéressent au *Märchen*; il développe une théorie autour de conte de fées qui est exposée par Albert Béguin et ainsi sans doute connue par Gracq. Dans l'œuvre de Gracq, la notion du conte de fées réapparaît avec fréquence. Apparemment, Gracq a conscience du fait que l'évocation du conte de fées favorise la création d'une atmosphère très spéciale dans ses récits narratifs. Comme les enjeux du genre correspondent à ses préférences poétiques, il se prête à l'adaptation.

Reste à mentionner l'ascendant de la poétique de Novalis (VI.5). Dans *Préférences*, le penchant de Gracq pour l'écriture de Novalis s'affirme clairement. Gracq estime Novalis pour son optimisme et les valeurs qu'il soutient; cette estime se révèle dans la plupart des textes gracquiens, sous forme d'allusions, de citations, etc.

Gracq aime notamment l'emploi novalisien de la langue, mise en relation avec l'harmonie de la musique. Il partage ce penchant pour un style rythmique et une langue musicale, ainsi que l'idée d'une grammaire du monde qui pourrait être décrite à l'aide d'une langue particulière. La proximité entre Gracq et Novalis touche donc aux fondements mêmes de l'écriture.

- Le septième chapitre souligne le fait que finalement, Gracq est compris dans une sorte de dialogue avec la tradition littéraire, ce que ses essais critiques montrent très bien. Le regard comparatif sur le romantisme français et anglais (VII.1) nous montre encore une fois combien Gracq est proche du romantisme *allemand*. Bien que le romantisme français ait marqué les lectures de l'adolescence de Julien Gracq, il n'en estime vraiment que quelques écrivains - notamment Chateaubriand, Stendhal, Balzac ou Nerval. En général, Gracq critique l'inauthenticité des enjeux du romantisme français; en revanche, il en estime le sentiment très particulier de la pesée de l'histoire. Comparé au romantisme français, Gracq accorde plus de fraîcheur, d'authenticité et d'originalité au romantisme allemand. En ce qui concerne le romantisme anglais, il a surtout marqué les deux premiers romans de Gracq, et cela sous forme du *gothic novel*. En général, Gracq estime le regard paysagiste des romantiques anglais, notamment celui de Byron. Pourtant, ce n'est qu'Edgar Allan Poe qui reste vraiment présent dans l'écriture gracquienne - ainsi que la préférence pour le romantisme allemand.

L'exemple de deux écrivains allemands montre bien que Gracq mène ce que l'on peut appeler un dialogue critique avec la littérature allemande: Kleist et Jünger (VII.2). En ce qui concerne Kleist, son écriture éveille des sentiments partagés entre refus et fascination en Gracq. Néanmoins, Gracq a trouvé un accès majeur à l'œuvre de Kleist, et cela à l'aide de sa traduction de *Penthesilea*. Elle fait preuve d'une grande sensibilité pour les intentions de l'écriture kleistienne: dans son adaptation du texte, Gracq effectue de petits changements par rapport à l'original; ces transformations vont dans le sens d'une simplification et d'une modernisation de la pièce de Kleist, ainsi

que d'un dévoilement d'intentions qui sont restées sous-jacentes chez l'écrivain allemand. Gracq reprend et prolonge ainsi des tendances kleistiennes, il se met en dialogue avec le texte qu'il retravaille.

L'estime de Gracq pour Ernst Jünger est sans réserve: il y a une sorte de proximité spirituelle entre les deux auteurs, ainsi qu'un intérêt commun pour certains thèmes littéraires. De même, Gracq admire le style de Jünger, sa force de cristallisation et de clarté. En ce qui concerne le passé contesté de Jünger, Gracq ne s'y intéresse pas vraiment. Dans l'œuvre littéraire de Jünger, Gracq retrouve des valeurs qu'il estime déjà par rapport au romantisme allemand, par exemple l'idée d'une grammaire du monde ou l'idée novalisienne du monde qui devient rêve. Certains œuvres de Gracq se trouvent ainsi en relation avec l'écriture de Jünger, notamment *Un beau ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes* et "La Route". C'est seulement au sujet de la guerre que l'opinion de Gracq s'éloigne de l'enthousiasme de Jünger. À l'exception de cet aspect, la proximité entre Gracq et Jünger n'est guère dérangée, d'autant plus qu'ils ont à peu près les mêmes racines littéraires - et tous les deux essaient de sauver certaines valeurs littéraires du passé pour l'époque moderne, notamment des valeurs romantiques.

Dans l'ensemble, l'objectif de cette étude a été de fournir pour la première fois une image d'ensemble de la relation entre Gracq et la littérature allemande, en particulier la littérature du romantisme allemand. Naturellement, ce travail ne prétend pas à l'intégralité, mais nous pensons avoir abordé un certain nombre de questions essentielles liées à notre sujet de thèse. Les réponses que nous avons trouvées ne sont que rarement définitives - souvent, la complexité des aspects abordés aboutit à des fins de chapitres qui peuvent être comprises comme points de départ pour d'autres études à faire dans l'avenir. Comme le caractère de l'écriture de Gracq n'admet pas de solutions unilatérales, cette ouverture est conditionnée par notre objet d'étude même. Néanmoins, nous avons essayé de faire des rapprochements suggestifs entre l'écriture de Gracq et le romantisme allemand afin de souligner le fait que la réception de la

littérature romantique a véritablement imprégné le travail littéraire de Gracq. Tous les grands récits de Julien Gracq contiennent ainsi un potentiel romantique évident. D'*Au château d'Argol* au *Balcon en forêt*, ce potentiel change de caractère, ce qui est dû au développement de l'écrivain Julien Gracq: l'affinité pour le roman noir, les réminiscences au romantisme français sont ainsi complétées, voire déplacées par l'hommage au romantisme allemand, par exemple à travers la reprise du modèle de *Heinrich von Ofterdingen* dans *Le Rivage des Syrtes*. Il s'agit là d'une tendance qui caractérise l'œuvre gracquienne de ses débuts à l'état présent, mais qui est difficile à mettre en évidence avec une validité ultime. Étant donné le fait que les connaissances littéraires de Gracq se sont formées à la manière d'une mosaïque, que ses lectures sont rarement orientées, une ligne de réception précise ne peut pas être décelée. Au lieu de poursuivre une certaine chronologie dans la réception, il nous a ainsi paru justifié de projeter notre regard sur l'*étendue* des connaissances gracquiennes de la littérature allemande: c'est pourquoi notre étude embrasse les trois grands domaines des rapprochements idéologiques, littéraires et poétologiques entre l'œuvre de Gracq et le romantisme allemand. Chacun de ces domaines pourrait donner sujet à une nouvelle étude; l'œuvre de Julien Gracq n'arrêtera ainsi pas d'occuper ses lecteurs.

Questionnaire adressé à Julien Gracq en janvier 1997:

1. Quelle importance accordez-vous au romantisme allemand? Dans quelle mesure a-t-il influencé votre écriture?

Importance considérable (voir Préférences: Henri d'Ofterdingen). Je ne crois pas en revanche que le romantisme allemand ait influencé mon écriture.

2. Le surréalisme compte un certain nombre des romantiques allemands parmi ses ancêtres. Cette relation entre les surréalistes et le romantisme allemand a-t-elle déterminé votre image du romantisme?

Elle y a en tout cas beaucoup contribué.

3. Quand avez-vous lu les œuvres d'Albert Béguin (*L'Âme romantique et le rêve*) et de Ricarda Huch (*Les romantiques allemands*)? Dans quelle mesure ces œuvres et l'atmosphère de l'entre-deux-guerres ont-elles influencé votre idée du romantisme allemand?

Influence assez grande. Béguin: lu après 1945. Ricarda Huch: lue après 1970.

4. L'automne, la nuit, le rêve - voyez-vous une relation directe entre ces thèmes et motifs essentiels de votre écriture et les œuvres du romantisme allemand?

La nuit, le rêve sont en effet essentiels dans le romantisme allemand. L'automne - plus proche du romantisme français, [m'a] fasciné par l'idée du désir, de la fuite du temps et de la mort. Tous les trois me concernent.

5. Quelles œuvres du romantisme allemand avez-vous lues, et quand? Dans quelles traductions les avez-vous lues? Quelles sont vos connaissances de la langue allemande?

Je ne sais pas l'allemand. Lectures: Novalis (Ofterdingen - fragments - Hymnes à la nuit) - Tieck (nouvelles) - Jean Paul (La loge invisible - Titan) - Hoffmann - Arnim (contes) - Bettina Brentano.

6. Le côté philosophique du romantisme allemand, a-t-il influencé votre œuvre (par exemple la *Naturphilosophie*, la nouvelle mythologie, les théories de Fichte)?

Je ne crois pas.

7. Comment votre culture germanique s'est-elle construite?

Au hasard de mes lectures, qui sont rarement orientées.

VIII. Bibliographie

1. Julien Gracq

Œuvres de Julien Gracq

Les références de l'étude ci-présente renvoient à l'édition de la Pléiade:

Julien Gracq, *Œuvres complètes*. Édition établie par Bernhild Boie. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I: 1989, t. II: 1995.

Outre l'édition de la Pléiade, les livres de Julien Gracq ont paru à Paris chez José Corti:

Au château d'Argol, José Corti, 1938 (184 p.)

Un beau ténébreux, José Corti, 1945 (216 p.)

Liberté grande, avec un frontispice d'André Masson, José Corti, 1947 (118 p.); édition augmentée en 1958 puis 1969.

André Breton. Quelques aspects de l'écrivain, avec un portrait d'André Breton par Hans Bellmer, José Corti, 1948 (212 p.)

Le Roi pêcheur, José Corti, 1948 (156 p.)

La Littérature à l'estomac, José Corti, 1950 (74 p.); sera repris dans *Préférences*.

La Terre habitable, avec six eaux-fortes de Jacques Hérold, collection "Droséra" réalisée et éditée par Jacques Hérold, 1951 (50 p.); sera repris dans la seconde édition de *Liberté grande*.

Le Rivage des Syrtes, José Corti, 1951 (356 p.)

Prose pour l'étrangère, José Corti, 1952, hors commerce (36 p.)

Penthésilée, de Heinrich von Kleist, traduction, José Corti, 1954 (128 p.)

Un balcon en forêt, José Corti, 1958 (256 p.)

Préférences, José Corti, 1961 (256 p.); édition augmentée en 1969.

Lettrines, José Corti, 1967 (224 p.)

La Presqu'île, José Corti, 1970 (256 p.)

Lettrines II, José Corti, 1974 (246 p.)

Les Eaux étroites, José Corti, 1976 (80 p.)

En lisant en écrivant, José Corti, 1981 (306 p.)

La Forme d'une ville, José Corti, 1985 (218 p.)

Autour des sept collines, José Corti, 1988 (152 p.)

Carnets du grand chemin, José Corti, 1992.

Autres publications de Julien Gracq:

"Plénièrement", *La Nouvelle Revue Française*, n° 172, 1^{er} avril 1967, p. 592-596.

"Des rendez-vous décevants avec l'histoire", *André Breton en perspective cavalière*, textes réunis et présentés par Marie-Claire Dumas, avec des inédits d'André Breton, Paris, Gallimard, 1996, p. 15-25.

Travaux critiques au sujet de Julien Gracq

AMOSSY, Ruth, *Les jeux de l'allusion littéraire dans "Un beau ténébreux" de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.

AMOSSY, Ruth, *Parcours symboliques chez Julien Gracq: "Le Rivage des Syrtes"*, Paris, CDU-SEDES, 1982.

BERTHIER, Philippe, *Julien Gracq critique: d'un certain usage de la littérature*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.

BERTHIER, Philippe, "Faire l'amour, faire la guerre", *Roman 20-50*, n° 16, décembre 1993, p. 7-16.

BLANCHOT, Maurice, "grève désolée, obscur malaise" (1947), *Qui vive? autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1989, p. 33-38.

BOIE, Bernhild, *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Munich, Wilhelm Fink, 1966.

BOIE, Bernhild, "«Die Welt als Sprache sehen». Zu Julien Gracq", *Akzente* vol. 36, n° 1, Munich, Hanser, 1989, p. 520-534.

BOUR, Jean-Antoine, "Quelques thèmes «préromantiques» du «Rivage des Syrtes»", *French Review*, vol. 43, n° 1 (Special Issue), 1970, p. 107-115.

BOURIN, André, "Julien Gracq au balcon", *Les Nouvelles littéraires*, 11 septembre 1958, p. 1, 4.

BOURNEUF, Roland, "Jünger, Gracq et la poétique du roman", *Études littéraires* (Laval/Québec), vol. 3, n° 1, avril 1970, p. 361-371.

BRIDEL, Yves, *Julien Gracq et la dynamique de l'imaginaire*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1981.

CABOT, Jérôme, "«Argol» et le bricolage intertextuel: Hegel, la Bible, Faust et le Graal", à paraître dans *La Revue des Lettres Modernes*.

Cahiers de l'Herne, n° 20, 1972, textes réunis par Jean-Louis Leutrat, rééditions Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1987, et Paris, Éditions de l'Herne, 1997.

CALIN, Françoise, "Le «maëlstrom» d'Edgar Poe dans «Un beau ténébreux» de Julien Gracq: essai d'analyse intertextuelle", *French Forum* (Lexington), n° 12, may 1987, p. 215-228.

CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth, *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984.

CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth, "Lectrice de Gracq", *Julien Gracq 2 - un écrivain moderne*, rencontres de Cerisy (24-29 août 1991), textes réunis par Michel Murat, Paris, La Revue des Lettres Modernes, p. 45-62.

CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth, "Révisions de la modernité: flâneurs, fantômes et futur antérieur", *French Forum* (Lexington), vol. 21, n° 2, may 1996, p. 207-229.

CARRIÈRE, Jean, *Julien Gracq qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1986.

CESBRON, Georges, "Les «préférences» critiques de Julien Gracq", *Les Angevins de la Littérature*, actes du colloque des 14, 15, 16 décembre 1978, Presses de l'Université d'Angers, 1979, p. 545-570.

CESBRON, Georges, "État présent des études sur Julien Gracq (1960-1981)", *L'Information littéraire* (Paris), 33^{ème} année, n° 4, septembre-octobre 1981, p. 147-159.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, "L'art narratif et la magie. L'exemple de Gracq", *L'esprit nouveau dans tous ses états*, textes réunis par Pierre Brunel, Jean Burgos, Claude Debon, Louis Forestier, en hommage à Michel Décaudin, Paris, Minard, 1986, p. 326-335.

CHOCHON, Bernard, "L'œil intérieur: mythe et musique chez Julien Gracq. Un cas exemplaire: «Parsifal», de Richard Wagner", *Mélanges Cesbron. Volume offert en hommage au professeur, à l'occasion de son départ en retraite et de son soixantième anniversaire*, textes réunis par Eric Foulon, avec la collaboration de Claude Herzfeld, Catherine Magnien, Marcel Mauseler, Alain Néry, Presses de l'Université d'Angers, 1997, p. 349-354.

CLÉMENT, Catherine, "Au château d'Hegel", *Le Magazine littéraire*, n° 179, décembre 1981, p. 27-28.

COELHO, Alain, *Julien Gracq, appareillage*, suivi d'un entretien avec Julien Gracq, Joseph K., 1997.

COGEZ, Gérard, *Julien Gracq: Le Rivage des Syrtes*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Études littéraires, 1995.

COUFFIGNAL, Robert, "La Bible dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq", *Julien Gracq, visages d'une œuvre*, actes du colloque d'Angers (21-24 mai 1981) réunis par Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1981, p. 27-39.

DENIS, Ariel, "La description romanesque dans l'œuvre de Julien Gracq", *Revue d'Esthétique*, n° 22, 1969, p. 155-166.

DENIS, Ariel, *Julien Gracq*, Paris, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 1978.

DOBBS, Annie-Claude, *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972.

DOUCHIN-SHAHIN, Andrée, "The doubles in Julien Gracq's «Au château d'Argol»", *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 8, n° 2, spring 1984, p. 273-291.

EIGELDINGER, Marc, "La mythologie de la forêt dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq" (1969), dans *Poésie et métamorphoses*, Neuchâtel, Éditions de La Baconnière, 1973, p. 118-134.

ERNST, Gilbert, "Le mythe de la nuit dans les romans de Gracq", *Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, textes réunis par Jean-Louis Leutrat, p. 246-254.

ÉTIEMBLE, René, "Trois exercices de style" (1947), dans *Hygiène des Lettres*, t. V: *C'est le bouquet!*, Paris, Gallimard, 1967, p. 77-85.

FAYE, Eric, *Le sanatorium des malades du temps. Temps, attente et fiction autour de Julien Gracq, Dino Buzzati, Thomas Mann, Kôbô Abé*, Paris, José Corti, 1996.

FRANCIS, Marie, *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre romanesque de Julien Gracq*, Paris, Nizet, 1979.

GONTIER, Fernande, "L'Androgyne", dans *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux-guerres (1919-39)*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 113-120.

GOUX, Jean-Paul, *Les leçons d'Argol*, Paris, Temps actuels, 1982.

GROSSMAN, Simone, *Julien Gracq et le surréalisme*, Paris, José Corti, 1980.

GROSSMAN, Simone, "Correspondances baudelairiennes dans «Un beau ténébreux» de Julien Gracq", *The French Review*, vol. LXI, n° 5, April 1986, p. 717-722.

GUIOMAR, Michel, *Trois paysages du "Rivage des Syrtes"*, Paris, José Corti, 1982.

GUIOMAR, Michel, *Miroir de Ténèbres: images et reflets du double démoniaque. Julien Gracq: Argol et les rivages de la nuit*, Paris, José Corti, 1984.

HADDAD, Hubert, *Julien Gracq. La forme d'une vie*, Begles, Le Castor Astral, 1986.

HAGEN, Friedrich, "Julien Gracq und die geheimen Instanzen des Lebens", *Antares*, vol. 1, n° 2, décembre 1952, p. 29-31.

HETZER, Friedrich, *Les débuts narratifs de Julien Gracq (1938-1945)*, Munich, Minerva Publikation Saur, 1980.

HOY, Peter C., *Julien Gracq: essai de bibliographie: 1938-1972*, Londres, Grant and Cutler, 1973.

HOY, Peter C., *Julien Gracq: œuvres et critique, 1988-1990*, Paris, La Revue des Lettres Modernes, 1992.

HUBNER-BAYLE, Corinne, "La dialectique cruelle de l'amour et de la solitude dans «Hypérion» de Hölderlin et «Au château d'Argol» de Gracq", *Solitudes, écriture et représentation*, sous la direction d'André Siganos, Grenoble, Université Stendhal, 1995, p. 67-77.

JEAN, Claude, "Postérité du surréalisme: la génération du mythe dans l'œuvre de Julien Gracq", *Le Surréalisme et son rayonnement. Actes du séminaire organisé par l'Institut de Philologie Polonaise et le Centre de Civilisation Française de l'Université de Varsovie (novembre 1974)*, Les Cahiers de Varsovie VI, 1980, p. 13-21.

JÜNGER, Ernst, "Lettres et idéogrammes. Notes sur le Japon", *Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, textes réunis par Jean-Louis Leutrat, Éditions de l'Herne, 1997, p. 17-37.

JÜTTNER, Siegfried, "Gracq - «Le Rivage des Syrtes»", *Der französische Roman*, t. II: *Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, éd. Klaus Heitmann, Düsseldorf, August Bagel, 1975, p. 261-280.

KAEMPF, Pierre-François, "«Un mancenillier à l'ombre mortelle» - Julien Gracq à l'ombre de «Parsifal», ou la présence démoniaque dans «Au château d'Argol»", *Roman 20-50*, n° 16, décembre 1993, p. 155-164.

LEUTRAT, Jean-Louis, "Bref essai sur l'univers humain des œuvres de Julien Gracq", *Cahiers du Sud*, vol. 59, n° 382, 1965, p. 248-281.

LEUTRAT, Jean-Louis, "Le passager clandestin", *Marginales*, vol. 25, n° 134, octobre 1970, p. 14-29.

LEUTRAT, Jean-Louis, *Julien Gracq*, Paris, Seuil, coll. Les contemporains, 1991.

LEUTRAT, Jean-Louis, "Un texte magique", *Roman 20-50*, n° 16, décembre 1993, p. 71-80.

LOUBRY, Sidonie, "Julien Gracq lecteur de Baudelaire", *Baudelaire: nouveaux chantiers*, textes réunis par Jean Delabroy et Yves Charnet, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. Travaux et Recherches, 1995, p. 173-185.

MARKALE, Jean, "Julien Gracq ou le Celte janséniste", *Givre*, n° 1, 1976, p. 76-90.

MAROT, Patrick, "Une esthétique de la transition dans la description gracquienne", *L'Ordre du descriptif*, études réunies par Jean Bessière, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 121-139.

MAROT, Patrick, "Julien Gracq, héritier des romantismes", *Ouest et romantismes*, actes du colloque des 6, 7, 8 et 9 décembre 1990, textes réunis sous la

direction de Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1991, t. II, p. 459-470.

MAROT, Patrick, "Mythe et écriture du roman", *Julien Gracq 2 - un écrivain moderne*, rencontres de Cerisy (24-29 août 1991), textes réunis par Michel Murat, Paris, La Revue des Lettres Modernes, 1994, p. 183-200.

MAROT, Patrick, "Figures de la lecture dans trois romans des années de guerre: «Sur les falaises de marbre» d'Ernst Jünger, «Le désert des Tartares» de Dino Buzzati, et «Le Rivage des Syrtes» de Julien Gracq", *Voix d'Ouest en Europe - Souffles d'Europe en Ouest. Actes du Colloque International d'Angers (21-24 mai 1992)*, textes réunis par Georges Cesbron, Presses Universitaires d'Angers, 1993, p. 543-557.

MAROT, Patrick, "Un adieu à la fiction?", *Roman 20-50*, n° 16, décembre 1993, p. 139-149.

MAROT, Patrick, "«Le Roi Pêcheur»: Le Graal ou l'envers de la représentation", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n° 47, mai 1995, p. 115-134.

MARQUET, Jean-François, "«Au Château d'Argol» et le mythe hégélien", *Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, textes réunis par Jean-Louis Leutrat, Éditions de l'Herne, 1997, p. 53-62.

McLENDON, Will, "Thèmes wagnériens dans les romans de Julien Gracq", *French Review*, vol. 41, n° 4, 1968, p. 539-548.

MERCIER, Christophe, "Nerval et Julien Gracq", *Commentaire*, vol. XII, n° 48, 1989-90, p. 862-864.

MICHEL, Jacqueline, "Un récit de l'Inachevé: «La Presqu'île» de Julien Gracq", *Les Lettres romanes*, vol. XLI, n° 4, 1987, p. 329-336.

MONBALLIN, Michèle, "Novalis, Gracq. Convergences et jeux de miroir (la miniature contemplée et le rêve)", *Mélanges de littérature en hommage à Albert Kies*,

textes réunis par Claudine Gothot-Mersch et Claude Pichois, Bruxelles, Faculté universitaire St. Louis, 1985, p. 189-200.

MONBALLIN, Michèle, *Gracq, création et recréation de l'espace*, Bruxelles, De Boek, 1987.

MONBALLIN, Michèle, "«Argol» et «Cophétua»: trios en miroir?", *Roman* 20-50, n° 16, décembre 1993, p. 81-103.

MUNDT-ESPÍN, Christine, "Julien Gracq", *Kritisches Lexikon der romanischen Gegenwartsliteraturen*, éd. Wolf-Dieter Lange, Tübingen, Gunter Narr, 1984 --, p. 1-18, A-H.

MURAT, Michel, "Rhétorique de la description romanesque chez Julien Gracq", *Les Angevins de la Littérature*, actes du colloque des 14, 15, 16 décembre 1978, Presses de l'Université d'Angers, 1979, p. 506-523.

MURAT, Michel, "Le système des noms propres dans «Le Rivage des Syrtes»", *Travaux de linguistique et de littérature* (Université de Strasbourg), vol. XVII, n° 2, 1979, p. 159-202.

MURAT, Michel, "Voyage en pays de connaissance ou Réflexions sur le cliché dans «Argol»", *Julien Gracq, visages d'une œuvre*, actes du colloque d'Angers (21-24 mai 1981) réunis par Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1981, p. 394-408.

MURAT, Michel, "«Le Rivage des Syrtes» et Julien Gracq", *L'Information littéraire* (Paris), 37^{ème} année, n° 2, janvier-février 1985, p. 64-68.

MURAT, Michel, "Poétique de l'analogie", *L'Information grammaticale*, n° 26, juin 1985, p. 41-46.

MURAT, Michel, *"Le Rivage des Syrtes" de Julien Gracq. Étude de style*, t. I: *Le Roman des noms propres*, t. II: *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983.

MURAT, Michel, *Julien Gracq*, Paris, Belfond, 1991.

MURAT, Michel, "Le paysage gracquien. Éléments d'un portrait littéraire", *Esprit*, n° 195, octobre 1993, p. 118-124.

MURAT, Michel, "Le Rimbaud de Julien Gracq", *Cahier de l'Herne "Arthur Rimbaud"*, dirigé par André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, 1993, p. 321-323.

MURAT, Michel, "la littérature incarnée", *Julien Gracq 2 - un écrivain moderne*, rencontres de Cerisy (24-29 août 1991), textes réunis par Michel Murat, Paris, La Revue des Lettres Modernes, 1994, p. 3-10.

MURAT, Michel, "Conversation avec Julien Gracq", *Cahier de l'Herne "André Breton"*, dirigé par Michel Murat, Paris, Éditions de l'Herne, 1998, p. 13-25.

MURSA, Erika, *Julien Gracq und die Suche nach dem Selbst*, Francfort-sur-le-Main, Berne, New York, Peter Lang, 1983.

NAGAI, Atsuko, "Remarques sur la pensée hégélienne dans «Un beau ténébreux» de Julien Gracq", *Recherches sur l'imaginaire*, n° XVIII, 1987-1988, p. 144-156.

NAGAI, Atsuko, "Quand Gracq parle de lui-même... Essai sur les fragments «autobiographiques» de Julien Gracq", *Mélanges Cesbron. Volume offert en hommage au professeur, à l'occasion de son départ en retraite et de son soixantième anniversaire*, textes réunis par Eric Foulon, avec la collaboration de Claude Herzfeld, Catherine Magnien, Marcel Mauseler, Alain Néry, Presses de l'Université d'Angers, 1997, p. 353-362.

PEYRONIE, André, "Julien Gracq et le roman noir", *Julien Gracq, visages d'une œuvre*, actes du colloque d'Angers (21-24 mai 1981) réunis par Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1981, p. 221-245.

PICON, Gaëtan, "Un beau ténébreux", *Confluences*, vol. V, n° 5, juin-juillet 1945, p. 546-550.

PICON, Gaëtan, "Julien Gracq", dans *Panorama de la nouvelle littérature française* (1949), Paris, Gallimard, coll. le point du jour/nrf, 1960.

PICON, Gaëtan, "Un récit de Julien Gracq" (1958), dans *L'usage de la lecture*, t. II: *Suite balzacienne - suite contemporaine*, Paris, Mercure de France, 1961.

PLARD, Henri, "Affinités électives: Jünger et Gracq", *Marginales*, vol. 25, n° 134, octobre 1970, p. 35-52.

PLAZY, Gilles, *Voyage en Gracquoland*, Paris, Éditions de l'Instant, 1989.

POLLMANN, Leo, "Le mythe de soi dans «Au Château d'Argol»", *Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, textes réunis par Jean-Louis Leutrat, Éditions de l'Herne, 1997, p. 63-71.

RICHARD, Jean-Pierre, "À tombeau ouvert", dans *Microlectures*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Poétique, 1979, p. 257-283.

RIEGEL, Léon, "Waiting for war to break out: Jünger, Buzzati und Gracq", *Literature and War*, éd. David Bevan, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1989, p. 97-108.

RIFFATERRE, Michael, "Dynamisme des mots. Les poèmes en prose de Julien Gracq", *Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, textes réunis par Jean-Louis Leutrat, Éditions de l'Herne, 1997, p. 225-244.

Roman 20-50, n° 16, décembre 1993, numéro spécial consacré à Julien Gracq.

ROTH, Oskar, *Hermes und Herminien. Mythologie und Hermetik bei Julien Gracq*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1992.

ROUSSEAU, Laurence, "Le thème de l'eau dans «Le Rivage des Syrtes»", *Julien Gracq, visages d'une œuvre*, actes du colloque d'Angers (21-24 mai 1981) réunis par Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1981, p. 345-355.

SUCHY, Victor: "Zukunftsvisionen des 20. Jahrhunderts", *Wissenschaft und Weltbild*, vol. 5, n° 1, 1952, p. 18ss., et n° 10, 1952, p. 338ss.

"Sur «Un Balcon en Forêt»", *Cahiers de l'Herne*, n° 20, 1972, textes réunis par Jean-Louis Leutrat, Éditions de l'Herne, 1997, p. 211-221.

TRITSMANS, Bruno, *Livres de pierre: Segalen - Caillois - Le Clézio - Gracq*, Tübingen, Gunter Narr, coll. Études littéraires françaises, 1992.

TRITSMANS, Bruno, "Espace de survie: la poétique du fragment dans «Carnets du grand chemin» de Julien Gracq", *Discontinuity and Fragmentation*, éd. Freeman G. Henry, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1994, p. 115-126.

TRITSMANS, Bruno, "Poétiques de l'Histoire chez Gracq et Jünger. Trames de pierre, paroles estompées", *Poétique*, n° 100, novembre 1994, p. 473-486.

VIART, Dominique, "Le «silence» et les signes dans les nouvelles de Julien Gracq", *La Nouvelle II. Nouvelle et nouvelles au XX^e siècle (Proust, Morand, Aymé, Arland, Queneau, Nimier, Beckett, Gracq, Tournier)*, études réunies par Bernard Alluin et Yves Baudelle, Presses Universitaires de Lille, coll. Travaux et Recherches, 1992, p. 103-125.

VIERNE, Simone, "Le mythe du Graal et la quête du Sacré", *Julien Gracq, visages d'une œuvre*, actes du colloque d'Angers (21-24 mai 1981) réunis par Georges Cesbron, Presses de l'Université d'Angers, 1981, p. 286-297.

VON WINTER, Hanns, "Gracq und sein Werk", *Wissenschaft und Weltbild* vol. 6, n° 1, 1953, p. 22ss.

VOUILLOUX, Bernard, *De la peinture au texte. L'image dans l'œuvre de Julien Gracq*, Genève, Droz, 1989.

VOUILLOUX, Bernard, *Mimésis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Paris, Minard, coll. Archives des Lettres modernes, 1991.

VOUILLOUX, Bernard, "Le tableau dans la crypte", *Julien Gracq 2 - un écrivain moderne*, rencontres de Cerisy (24-29 août 1991), textes réunis par Michel Murat, Paris, La Revue des Lettres Modernes, 1994, p. 201-218.

WEBER, Jean-Paul, *Domaines thématiques*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des Idées, 1963.

ZELTNER-NEUKOMM, Gerda, "Julien Gracq", *Das Wagnis des französischen Gegenwartsromans*, Hambourg, Rowohlt, 1960, p. 97-104.

2. Le romantisme allemand

Travaux critiques au sujet du romantisme allemand

"Achim von Arnim", *Romantik*, éd. Kollektiv für Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen, Berlin, Volk und Wissen (Volkseigener Verlag Berlin), 1980, 4^{ème} édition, p. 275-293.

ANGELLOZ, Joseph François, *Goethe*, Paris, Mercure de France, 1949.

ANGELLOZ, Joseph François, *Le romantisme allemand*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 1973.

Aspekte der Romantik. Vorträge des Kolloquiums am 25. und 26. April 1983, éd. Sven-Aage Jørgensen, Per Øhrgaard, Friedrich Schmöe, Copenhagen, Munich, Wilhelm Fink, 1983.

ARENDT, Dieter, *Der "poetische Nihilismus" in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Romantik*, Tübingen, Max Niemeyer, 1972, 2 tomes.

BAHR, Ehrhard, "«Wilhelm Meisters Lehrjahre» als Bildungsroman", dans Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, éd. Bahr, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 643-660.

BARKHOFF, Jürgen, "Allsympathie im magnetischen Geiste. Jean Paul und der animalische Magnetismus", *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*, éd. Nicholas Saul, Munich, iudicium-Verlag, 1991, p. 177-208.

BARKHOFF, Jürgen, *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Mesmerismus in der Romantik*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1995.

Begriffsbestimmung der Romantik, éd. Helmut Prang, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, 2^{ème} édition.

BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Marseille, Éditions des Cahiers du Sud, 1937, 2 tomes.

BÉGUIN, Albert, *Traumwelt und Romantik. Versuch über die romantische Seele in Deutschland und in der Dichtung Frankreichs*, éd. Pierre Grotzer, Berne, Munich, Francke, 1972.

BÉGUIN, Albert, *L'Âme romantique et le rêve* (1937), Paris, José Corti, 1991.

BEHLER, Ernst, "Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, n° 88 (Sonderheft), 1970, p. 90-114.

BEHLER, Ernst, *Klassische Ironie - Romantische Ironie - Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.

BEHLER, Ernst, *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn, Munich, Vienne, Zurich, Schöningh, 1988.

BEHLER, Ernst, "Goethes «Wilhelm Meister» und die Romantheorie der Frühromantik", dans *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie 2*, Paderborn, Munich, Vienne, Zurich, Ferdinand Schöningh, 1993, p. 157-172.

BEHLER, Ernst, "Das Fragment der Frühromantik", dans *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie 2*, Paderborn, Munich, Vienne, Zurich, Ferdinand Schöningh, 1993, p. 27-42.

BOHRER, Karl Heinz, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, Munich, Vienne, Carl Hanser, 1978.

BOHRER, Karl Heinz, *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989.

BOIE, Bernhild, *L'homme et ses simulacres: essai sur le romantisme allemand*, Paris, José Corti, 1979.

BOUSQUET, Jacques, *Les thèmes du rêve dans la littérature romantique (France, Angleterre, Allemagne). Essai sur la naissance et l'évolution des images*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1964.

BRINKMANN, Richard, "Romantik als Herausforderung. Zu ihrer wissenschaftsgeschichtlichen Rezeption", *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, éd. Brinkmann, Stuttgart, Metzler, 1978, p. 7-37.

CAILLOIS, Roger, "L'alternative (Naturphilosophie ou Wissenschaftslehre)", *Le romantisme allemand*, textes et études publiés sous la direction d'Albert Béguin, Paris, Les Cahiers du Sud, 1949, p. 109-117.

CARROUGES, Michel, "Romantisme allemand et surréalisme", *Le romantisme allemand*, textes et études publiés sous la direction d'Albert Béguin, Paris, Les Cahiers du Sud, 1949, p. 367-372.

Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk, éd. Benno von Wiese, Berlin, Erich Schmidt, 1971.

Deutsche Romantik und das 20. Jahrhundert, Londoner Symposium 1985, éd. Hanne Castein, Alexander Stillmark, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz, 1986.

Die Aktualität der Frühromantik, éd. Ernst Behler, Jochen Hörisch, Paderborn, Munich, Vienne, Zurich, Ferdinand Schöningh, 1987.

Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften, éd. Nicholas Saul, Munich, iudicium-Verlag, 1991.

Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive, éd. Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, 2^{ème} édition.

Die literarische Frühromantik, éd. Silvio Vietta, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.

FRANK, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989.

FRANK, Manfred, *Das Problem der "Zeit" in der deutschen Romantik: Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie*

und in Tiecks Dichtung, Paderborn, Munich, Vienne, Zurich, Schöningh, 1990, 2^{ème} édition.

FRIED, Jochen, *Über alte und neue Mythologie in der Frühromantik*, Munich, Wilhelm Fink, 1985.

Goethe im zwanzigsten Jahrhundert. Spiegelungen und Deutungen, éd. Hans Mayer, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1987.

GUNDOLF, Friedrich, *Romantiker*, Berlin, Heinrich Keller, 1930/31, 2 tomes.

GUSDORF, Georges, *Le romantisme I: Le savoir romantique*, Paris, Payot, coll. Grande Bibliothèque Payot, 1993.

GUSDORF, Georges, *Le romantisme II: L'homme et la nature*, Paris, Payot, coll. Grande Bibliothèque Payot, 1993.

HAYM, Rudolf, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes* (1870), Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1961.

HEINE, Heinrich, *Die romantische Schule, Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, éd. Manfred Winfuhr, Düsseldorf, Hoffmann und Campe, t. VIII, 1, 1979, p. 121-249. [*De l'Allemagne, ibid.*, p. 255-441.]

HEINE, Roland, *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E.T.A. Hoffmann*, Bonn, Bouvier, 1974.

HEINRICH, Gerda, *Geschichtsphilosophische Positionen der Frühromantik (Friedrich Schlegel und Novalis)*, Kronberg/Ts., Scriptor, 1977.

HESELHAUS, Clemens, "Die Wilhelm-Meister-Kritik der Romantiker und die romantische Romantheorie", *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, éd. Hans-Robert Jauß, Munich, Eidos, 1964, p. 113-127.

HESSE, Hermann, "Wilhelm Meisters Lehrjahre", *Goethe im zwanzigsten Jahrhundert. Spiegelungen und Deutungen*, éd. Hans Mayer, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1987, p. 157-180.

HOFFMEISTER, Gerhart, *Deutsche und europäische Romantik*, Stuttgart, Metzler, 1978.

HONECKER, Martin, "Die Wesenszüge der deutschen Romantik in philosophischer Sicht", *Begriffsbestimmung der Romantik*, éd. Helmut Prang, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, 2^{ème} édition, p. 297-323.

HUCH, Ricarda, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig, Haessel, 1899.

HUCH, Ricarda, *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, Leipzig, Haessel, 1902.

HUCH, Ricarda, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig, H. Haessel, 1920, 10^{ème} et 11^{ème} éditions.

HUCH, Ricarda, *Les romantiques allemands*, traduction d'André Babelon, t. I: Paris, Grasset, 1933, t. I et II: Pandora Éditions, 1978/1979, traductions d'André Babelon et de Jean Bréjoux.

HUCH, Ricarda, *Gesammelte Werke*, éd. Wilhelm Emrich, Cologne, Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1966-1974, 11 tomes.

JEBING, Benedikt, *Johann Wolfgang Goethe*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1995.

KASPERS, Katharina, *Der arme Poet. Wandlungen des dichterischen Selbstverständnisses in der deutschen Romantik*, Francfort-sur-le-Main, Berne, New York, Peter Lang, 1989.

KLUCKHOHN, Paul, *Das Ideengut der deutschen Romantik*, Halle/Saale, Max Niemeyer, 1941.

KLUCKHOHN, Paul, *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik*, Tübingen, Max Niemeyer, 1966, 3^{ème} édition.

LANKHEIT, Klaus, "Caspar David Friedrich", *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, éd. Richard Brinkmann, Stuttgart, Metzler, 1978, p. 683-707.

Le romantisme allemand, textes et études publiés sous la direction d'Albert Béguin, Paris, Les Cahiers du Sud, 1949.

LINK, Hannelore, "Zur Fichte-Rezeption in der Frühromantik", *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, éd. Richard Brinkmann, Stuttgart, Metzler, 1978, p. 354-368.

MANN, Thomas, "Heinrich von Kleist und seine Erzählungen", *Leiden und Größe der Meister, Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe*, éd. Peter de Mendelssohn, Francfort-sur-le-Main, Fischer, t. VIII, 1982, p. 495-514.

MARTINI, Fritz, "Der Bildungsroman. Zur Geschichte des Wortes und der Theorie", *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, éd. Rolf Selbmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, p. 239-264.

MENNEMEIER, Franz Norbert, "Fragment und Ironie beim jungen Friedrich Schlegel. Versuch der Konstruktion einer nicht geschriebenen Theorie", *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, vol. 2, n° 3, juillet 1968, p. 348-370.

MENNINGHAUS, Winfried, *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1987.

MOSER, Hugo, "Sage und Märchen in der deutschen Romantik", *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, éd. Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, 2^{ème} édition, p. 253-276.

"Nachwort", Novalis, dans *Heinrich von Ofterdingen*, éd. Wolfgang Frühwald, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 235-254.

NAUMANN, Barbara, *"Musikalisches Ideen-Instrument". Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Stuttgart, Metzler, 1990.

PETERSDORFF, Dirk von, *Mysterienrede. zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller*, Tübingen, Max Niemeyer, 1996.

PETERSEN, Julius, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

PIKULIK, Lothar, *Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1979.

PIKULIK, Lothar, *Frühromantik. Epoche - Werke - Wirkung*, Munich, 1992.

POULET, Georges, "Le romantisme", dans *Métamorphoses du cercle*, Paris, Flammarion, 1979.

PRANG, Helmut, *Die romantische Ironie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, coll. Erträge der Forschung, 1972.

Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch, éd. Ernst Ribbat, Königstein/Ts., Athenäum, 1979.

Romantik - eine lebenskräftige Krankheit. Ihre literarischen Nachwirkungen in der Moderne, éd. Erika Tunner, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1991.

Romantik-Handbuch, éd. Helmut Schanze, Stuttgart, Kröner, 1994.

Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium, éd. Richard Brinkmann, Stuttgart, Metzler, 1978.

Romantisches Erzählen, éd. Gerhard Neumann, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.

ROTHSCHUH, Karl Eduard, "Naturphilosophische Konzepte der Medizin aus der Zeit der deutschen Romantik", *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, éd. Richard Brinkmann, Stuttgart, Metzler, 1978, p. 243-266.

SCHMIED, Wieland, *Caspar David Friedrich*, Cologne, DuMont, 1975.

SCHWARZ, Christopher, *Langeweile und Identität. Eine Studie zur Entstehung und Krise des romantischen Selbstgefühls*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1993.

SELBMANN, Rolf, "Einleitung", *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, éd. Selbmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, p. 1-44.

STEINECKE, Hartmut, "Warum Hoffmann? Zur Einführung in das Symposium", *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch. Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft*, éd. Hartmut Steinecke, Franz Loquai, Steven Paul, Berlin, Erich Schmidt, t. I, 1993, p. 14-35.

STRICH, Fritz, *Deutsche Klassik und Romantik*, Munich, Meyer & Jessen, 1924, 2^{ème} édition.

STRICH, Fritz, "Ricarda Huch und die Romantik", *Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen*, Berne, Francke, 1947, p. 353-375.

STRICH, Fritz, "Richard Wagner und Friedrich Nietzsche", *Der Dichter und die Zeit. Eine Sammlung von Reden und Vorträgen*, Berne, Francke, 1947, p. 329-350.

STROHSCHNEIDER-KOHRs, Ingrid, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen, Max Niemeyer, 1977, 2^{ème} édition.

STROHSCHNEIDER-KOHRs, Ingrid, "Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie", *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, éd. Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, p. 75-97.

SUSMAN, Margarethe, *Frauen der Romantik*, Iéna, Eugen Diederichs, 1929.

SWALES, Martin, "Unverwirklichte Totalität. Bemerkungen zum deutschen Bildungsroman", *Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans*, éd. Rolf Selbmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, p. 406-426.

THALMANN, Marianne, *Romantik und Manierismus*, Stuttgart, Kohlhammer, 1963.

THALMANN, Marianne, *Romantiker als Poetologen*, Heidelberg, Lothar Stiehm, 1970.

THALMANN, Marianne, *Romantik in kritischer Perspektive. Zehn Studien*, Heidelberg, Lothar Stiehm, 1976.

UERLINGS, Herbert, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung*, Stuttgart, Metzler, 1991.

VÖLKER, Ludwig, "Naturpoesie, Phantasie, Phantastik. Über Achim von Arnims Erzählung «Isabella von Ägypten»", *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, éd. Ernst Ribbat, Königstein/Ts., Athenäum, 1979, p. 114-137.

VORDTRIEDE, Werner, *Novalis und die französischen Symbolisten. Zur Entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols*, Stuttgart, Kohlhammer, 1963.

VORDTRIEDE, Werner, "Achim von Arnim", *Deutsche Dichter der Romantik. Ihr Leben und Werk*, éd. Benno von Wiese, Berlin, Erich Schmidt, 1971, p. 253-279.

WACKWITZ, Stephan, *Friedrich Hölderlin*, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1997, 2^{ème} édition.

WALZEL, Oskar, *Deutsche Romantik*, t. I: *Welt- und Kunstanschauung*, t. II: *Die Dichtung*, Leipzig, Berlin, Teubner, 1918, 4^{ème} édition.

WIESE, Benno von, "Zur Wesensbestimmung der frühromantischen Situation", *Begriffsbestimmung der Romantik*, éd. Helmut Prang, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, 2^{ème} édition, p. 159-170.

WISTOFF, Andreas, *Die deutsche Romantik in der öffentlichen Literaturkritik*, Bonn, Berlin, Bouvier, 1992.

WÖLFEL, Kurt, *Jean Paul-Studien*, éd. Bernhard Buschendorf, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1989.

WUTHENOW, Ralph-Rainer, "«Der sentimentale Jean Paul ist tot»". Anmerkungen zu neuer Jean Paul-Literatur", *Text + Kritik, Sonderband Jean Paul*, éd. Heinz-Ludwig Arnold, Stuttgart, Richard Boorberg, 1970, p. 125-136.

ZIOLKOWSKI, Theodore, *"Das Amt der Poeten". Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*, Stuttgart, Klett Cotta, 1992.

Éditions de poètes romantiques allemands

ARNIM, Achim von, *Werke*, éd. Roswitha Burwick, Jürgen Knaack, Paul Michael Lützeler, Renate Moering, Ulfert Ricklefs, Hermann F. Weiss, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1989, 6 tomes.

BRENTANO, Clemens, *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, éd. Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders, Stuttgart, Berlin, Cologne, Mayence, Kohlhammer, 1975 --, 31 tomes parus.

HOFFMANN, E.T.A., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, éd. Hans-Joachim Kruse, Berlin, Weimar, Aufbau Verlag, 1976-1988, 9 tomes.

JEAN PAUL, *Werke*, éd. Norbert Miller, Gustav Lohmann, avec une postface de Walter Höllerer, Munich, Hanser, 1959-1963, 6 tomes.

KLEIST, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe*, éd. Helmut Sembdner, Munich, Hanser, 1993, 9^{ème} édition, 2 tomes.

NOVALIS, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, éd. Paul Kluckhohn, Richard Samuel, Stuttgart, Kohlhammer, 1960-1975, 2^{ème} édition, 4 tomes, 1 tome supplémentaire.

NOVALIS, *Schriften in 5 Bänden*, éd. Richard Samuel, avec la collaboration de Hans-Joachim Mähl et Gerhard Schulz, Stuttgart, Kohlhammer, 1960-1988.

Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, éd. Ernst Behler, avec la collaboration de Jean-Jacques Anstett, Hans Eichner et autres, Paderborn, Schöningh, 1958ss., 35 tomes.

TIECK, Ludwig, *Schriften in 12 Bänden*, éd. Manfred Frank, Paul Gerhard Klusmann et al., Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1986-1991, 12 tomes.

Traductions françaises:

NOVALIS, *Fragments*, précédé de *Les disciples à Saïs*, traduit de l'allemand par Maurice Maeterlinck, Paris, José Corti, coll. en lisant en écrivant, 1996.

Romantiques allemands I. Édition présentée et annotée par Maxime Alexandre. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.

Romantiques allemands II. Introduction par Erika Tunner. Notices et notes par Jean-Claude Schneider. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

SCHLEGEL, Friedrich, *Fragments*, traduit et présenté par Charles Le Blanc, Paris, José Corti, coll. en lisant en écrivant, 1996.

3. Varia

ABASTADO, Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1979.

ABASTADO, Claude, *Introduction au surréalisme*, Paris, Bordas, 1986.

ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977.

ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, Gallimard, coll. Folio, 1996.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, 3^{ème} édition.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I: 1975, t. II: 1976.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard, "Albert Béguin face aux poètes du romantisme allemand", *Albert Béguin et Marcel Raymond*, colloque de Cartigny sous la direction

de Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Pierre Grotzer, Paris, José Corti, 1979, p. 85-93.

BONNET, Marguerite, *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, José Corti, 1975.

BORCHMEYER, Dieter, "«Ein Dreigestirn ewig verbundener Geister»: Wagner, Nietzsche, Thomas Mann und das Konzept einer übernationalen Kultur", *Wagner - Nietzsche - Thomas Mann: Festschrift für Eckhard Heftrich*, éd. Heinz Gockel, Michael Neumann et Ruprecht Wimmer, Francfort-sur-le Main, Vittorio Klostermann, 1993, p. 1-15.

BRETON, André, *Manifestes du surréalisme, édition complète*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1972.

BRETON, André, *Œuvres complètes*. Édition établie par Marguerite Bonnet. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I: 1988, t. II: 1992, t. III: 1999.

BRETON, André, *Entretiens, 1952*, Paris, Gallimard, 1996.

BRION, Marcel, "Le rêve romantique", *Esprit*, vol. 26, n° 2, 1958, p. 801-815.

Cahier de l'Herne "André Breton", dirigé par Michel Murat, Paris, Éditions de l'Herne, 1998.

CHÉNIER, André, *Œuvres complètes*. Texte établi et commenté par Gérard Walter. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline: *Le surréalisme et le roman: 1922-1950*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

COLVILE, Georgiana, "Filles d'Hélène, sœurs d'Alice: mythes de la femme surréalistes, mis(e) à nu par elle-même", *Pensée mythique et surréalisme*, textes présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Lachenal & Ritter, coll. Pleine Marge, 1996, p. 245-262.

COMPAGNON, Antoine, "Curtius et les critiques français: Brunetière, Thibaudet, Du Bos", *Ernst Robert Curtius et l'idée d'Europe: actes du colloque de Mulhouse et Thann des 29, 30 et 31 janvier 1992*, organisé par Jeanne Bem et André Guyaux, Paris, Éditions Champion, 1995, p. 119-134.

DAEMMRICH, Horst S. et Ingrid, *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen, Bâle, Francke, 1995, 2^{ème} édition.

"Entretien avec Albert Béguin", *Esprit*, vol. 26, n° 2, 1958, p. 755-765.

Ernst Robert Curtius et l'idée d'Europe: actes du colloque de Mulhouse et Thann des 29, 30 et 31 janvier 1992, organisé par Jeanne Bem et André Guyaux, Paris, Éditions Champion, 1995.

Esprit, vol. 26, n° 2, 1958 (numéro spécial consacré à Albert Béguin).

FERRARI-ZUMBINI, Massimo, "«Ich lasse eben alle Antisemiten erschiessen». Anmerkungen zum Thema: Nietzsche und der real existierende Antisemitismus", *Wagner - Nietzsche - Thomas Mann: Festschrift für Eckhard Heftrich*, éd. Heinz Gockel, Michael Neumann et Ruprecht Wimmer, Francfort-sur-le Main, Vittorio Klostermann, 1993, p. 123-140.

FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Wagner und Nietzsche. Der Mystagoge und sein Abtrünniger*, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1974. [*Wagner et Nietzsche: l'initiateur et son apostat*, traduit de l'allemand par Lucie Touzin-Bauer et Chantal Gaulin, Paris, Francis van de Velde, 1979.]

FRENZEL, Elisabeth, *Stoff- und Motivgeschichte*, Berlin, Erich Schmidt, 1966.

GOLLUT, Jean-Daniel, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti, 1993.

GRANIER, Jean, *Nietzsche*, Paris, Presses Universitaires Françaises, coll. Que sais-je?, 1994, 5^{ème} édition.

GREGOR-DELLIN, Martin, *Richard Wagner: Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, Munich, Zurich, Piper, 1980. [*Richard Wagner: sa vie, son œuvre, son siècle*, traduit de l'allemand par Odile Demange, Paris, Fayard, 1981.]

GROTZER, Pierre, *Albert Béguin ou la passion des autres*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977.

GROTZER, Pierre, *Existence et destinée d'Albert Béguin*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977.

GUIOMAR, Michel, *Imaginaire et utopie. Études berliozziennes et wagnériennes*, Paris, José Corti, 1976.

HAAR, Michel, "Nietzsche", *Histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, t. III: *Du XIX^e siècle à nos jours*, volume publié sous la direction d'Yvon Belaval, 1974, p. 307-353.

HEIN, Annette, *"Es ist viel «Hitler» in Wagner": Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den "Bayreuther Blättern" (1878-1938)*, Tübingen, Niemeyer, coll. conditio Judaica, 1996.

Historisches Wörterbuch der Philosophie, éd. Joachim Ritter et Karlfried Gründer, Bâle, Stuttgart, Schwabe & Co, t. IV, 1976.

ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (1976), Munich, Wilhelm Fink, 1994, 4^{ème} édition.

JOLLES, André, *Einfache Formen* (1932), Tübingen, Max Niemeyer, 1958, 2^{ème} édition.

Kindlers Neues Literaturlexikon, éd. Walter Jens, Munich, Kindler, 1988 --.

KOEPCKE, Cordula, *Ricarda Huch. Ihr Leben und ihr Werk*, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1996.

KRANZ, Gisbert, *Ernst Jüngers symbolische Weltanschauung*, Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1968.

LAGARDE, André et MICHARD, Laurent, *XIX^e siècle. Les grands auteurs français du programme. Anthologie et histoire littéraire*, Paris, Bordas, 1985.

LANSON, Gustave, *Histoire illustrée de la littérature française*, Paris, Londres, Librairie Hachette, t. II, 1923.

LAVERGNE, Philippe, *André Breton et le mythe*, Paris, José Corti, 1985.

NAVARRI, Roger, "Mythes et rituels du surréalisme", *Pensée mythique et surréalisme*, textes présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Lachenal & Ritter, coll. Pleine Marge, 1996, p. 229-244.

NIETZSCHE, Friedrich, *Der Fall Wagner*, dans *Nietzsche, Werke. Kritische Gesamtausgabe*, éd. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Berlin, Walter de Gruyter & Co, t. VI,3, 1969. [*Le cas Wagner* suivi de *Nietzsche contre Wagner*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, coll. folio essais, 1974.]

Pensée mythique et surréalisme, textes présentés par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Lachenal & Ritter, coll. Pleine Marge, 1996.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme. (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet)*, Paris, Honoré Champion, coll. Bibliothèque de Littérature générale et comparée, 1997.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain*, 1950, t. II: *La distance intérieure*, 1952, t. III: *Le point de départ*, 1964, t. IV: *Mesure de l'instant*, 1968, Meaux, Imprimerie Plon.

POULET, Georges, "Albert Béguin, l'insatiable", *Albert Béguin. Étapes d'une pensée. Rencontres avec Albert Béguin*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957, p. 263-266.

RICHARD, Claude, "André Breton et Edgar Poe", *Nouvelle Revue Française*, 15^{ème} année, n° 172, 1^{er} avril 1967, p. 926-936.

Richard-Wagner-Handbuch, éd. Ulrich Müller, Peter Wapnewski, Stuttgart, Kröner, 1986.

ROUGEMONT, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Plon, coll. 10/18, 1972.

ROUSSET, Jean, "Albert Béguin et l'Allemagne", *Albert Béguin. Étapes d'une pensée. Rencontres avec Albert Béguin*, Neuchâtel, La Baconnière, 1957, p. 157-164.

Surrealismus, éd. Peter Bürger, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982.

TADIÉ, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1983.

Text + Kritik: Ernst Jünger, éd. Heinz Ludwig Arnold, Munich, edition text + kritik, t. 105/106, janvier 1990.

VAN TIEGHEM, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne* (1948), Paris, Albin Michel, coll. L'évolution de l'humanité, 1969.

VOLMERT, Johannes, *Ernst Jüngers "In Stahlgewittern"*, Munich, Wilhelm Fink, 1985.

WELLEK, René, *Une histoire de la critique moderne. La critique française, italienne et espagnole (1900-1950)*, texte établi, présenté et traduit de l'américain par Ernest Sturm, Paris, José Corti, 1996.

Index

- Abastado, Claude 54
- Alain-Fournier 253
- Alliez, Geneviève 339
- Alquié, Ferdinand 54
- Amossy, Ruth X-XI, 136, 254, 256, 291, 323
- Andler 10
- Angeloz, Joseph François 24, 106, 219-220
- Apollinaire, Guillaume 8
- Aragon, Louis 8, 15, 50, 73, 81, 204, 292, 348
- Arendt, Dieter 287, 294
- Arnim, Achim von 4, 8, 9-10, 13, 16, 21, 49, 55-57, 85, 87-93, 98, 130, 148-150, 165, 176, 215, 251, 348, 352, 362
- Arnim, Bettina von, cf. Bettina Brentano
- Artaud, Antonin 67
- Auerbach, Erich 5-6, 348
- Ayrault, Roger 86, 325, 328
- Babelon, André 22
- Bachelard, Gaston 17, 169, 193, 199, 202, 349, 355
- Bahr, Ehrhard 221
- Balmas, Enea IV
- Balzac, Honoré de 15-16, 110, 308, 313-314, 344, 358
- Barkhoff, Jürgen 130, 161, 166
- Barrault, Jean-Louis 325
- Baudelaire, Charles 15, 25, 41, 68, 70-71, 73, 75, 303, 316, 319, 344, 350
- Baum, Vicki 83-84
- Beauvoir, Simone de 71

- Becker, Nikolaus 103
- Béguin, Albert V, VIII, 6-7, 10-18, 22-24, 30, 60, 87-90, 92-93, 143, 145,
152, 167, 176-177, 199, 216, 289-291, 314, 330, 348-349, 352, 355, 357,
361
- Behler, Ernst 221, 223, 225, 240, 246, 249, 264-266, 268-269, 273, 278-279, 282-
283
- Benjamin, Walter 84
- Bernhard, Thomas 83
- Berthier, Philippe XI, 1, 23, 141-142, 168, 295
- Bertrand, Aloysius 8-9
- Bismarck, Otto von 27, 33
- Blake, William 320
- Blanchot, Maurice II, 261
- Blanckenburg, Friedrich 219, 221
- Boehme, Jakob 7
- Böll, Heinrich 83
- Börne, Ludwig 94
- Böschenstein, Bernhard 18
- Bohrer, Karl Heinz 9, 73, 338
- Boie, Bernhild I-VIII, XI, 2, 11, 14, 16-17, 29-31, 45-47, 50-51, 56, 59, 64,
84, 86, 108, 136, 141, 145, 156, 159, 161, 166-167, 176-178, 181, 184,
187, 190, 199, 202, 204, 262-263, 272, 276-277, 279-280, 292, 294, 299,
309, 315, 317-319, 322, 324-325, 328-329, 331-334
- Bonaventura 190
- Bonnet, Marguerite 9, 54-55
- Borchmeyer, Dieter 39
- Borel, Petrus 317
- Bourin, André 2

- Bourneuf, Roland 44, 108, 341
- Brecht, Bertolt 83
- Brentano, Bettina 4, 71, 99, 362
- Brentano, Clemens 4, 8-9, 92, 97-98, 132, 221, 240, 251
- Breton, André XIII, 8-10, 14-15, 33, 45-50, 52-61, 63-74, 78-79, 82, 87-92,
94, 98, 150, 154, 167, 200-201, 204, 272, 289-290, 308-309, 318, 343,
348, 350-352
- Brion, Marcel 13-14, 23
- Broch, Hermann 83
- Büchner, Georg 4, 56-57, 109
- Burne-Jones, Edward 196
- Byron, Lord 73, 320, 358
- Cabot, Jérôme 51
- Caillois, Roger 49, 165, 168, 201
- Cardonne-Arlyck, Élisabeth 80, 274
- Carrière, Jean 76, 86
- Carrouges, Michel 57
- Carus, Carl Gustav 13, 115
- Celan, Paul 84
- Cervantes, Miguel de 221, 224, 344
- Cesbron, Georges I
- Chamfort, Nicolas 261, 265
- Chamisso, Adelbert von 95, 165
- Char, René 261-262, 357
- Chateaubriand, François René de 294, 301, 306, 308-312, 314, 323, 358
- Chénier, André de 167, 301, 315
- Chénieux-Gendron, Jacqueline 56-58, 66
- Chochon, Bernard 30

- Chrétien de Troyes 137
- Claudé, Paul 309-310, 316
- Clément, Catherine 50
- Cocteau, Jean 35
- Cogez, Gérard 319
- Coleridge, Samuel Taylor 123, 320
- Colette 252, 309
- Colville, Georgiana 71
- Compagnon, Antoine 5
- Constant, Benjamin 108, 110
- Corneille, Pierre 302
- Corti, José IX
- Couffignal, Robert 81, 166
- Cresson, André 52
- Croce, Benedetto 54
- Curtius, Ernst Robert 5-7, 348
- Daemmrich, Horst S./Ingrid 174, 179, 182-183, 186, 189, 215
- Dante Alighieri 63, 221, 344
- De Decker, Jacques 331-333
- De Quincey, Thomas 320
- Denis, Ariel XI
- Desbordes-Valmore, Marceline 317
- Descartes, René 125
- Dierkes, Hans 49
- Diez, Friedrich 5
- Dilthey, Wilhelm 8, 173, 219, 225
- Dobbs, Annie-Claude IX
- Dostoïevski, Fedor Mikhaïlovitch 110, 344

- Douchin-Shahin, Andrée 79, 180-181
- Dourguin, Claude V
- Dreyfus, Alfred 37
- Du Bos, Charles 5, 8, 10
- Dumas, Alexandre 302, 313
- Eichendorff, Joseph von 163, 221, 251
- Eigeldinger, Marc 121
- Éluard, Paul 201
- Emmerick, Anna Katharina 92
- Ernst, Max 45, 58, 118
- Étiemble, René I, III
- Feininger, Lyonel 118
- Ferrari-Zumbini, Massimo 39
- Ferry, Jules 253
- Fetzer, John 97-99
- Fichte, Johann Gottlieb XIII, 7, 11, 13, 48-50, 56, 125, 129, 162, 245-247,
254, 268, 350, 353, 362
- Fischer-Dieskau, Dietrich 27
- Flaubert, Gustave 275
- Förster, Bernhard 39
- Förster-Nietzsche, Elisabeth 39
- Fouqué, Friedrich de la Motte 8
- Francis, Marie IV, IX
- Frank, Manfred 152, 267
- Frédéric le Grand 344
- Frenzel, Elisabeth 174
- Freud, Sigmund 14, 49, 62, 64, 66, 200-201
- Fried, Jochen 161

- Friedrich, Caspar David XIII, 115-122, 352-353
- Friedrich, Hugo 173
- Frühwald, Wolfgang 239, 242
- Galvani, Luigi 164
- Gautier, Théophile 9-10, 73
- George, Stefan 84, 96
- Gide, André 5, 8, 10
- Giraudoux, Jean 8, 10, 253
- Gobineau, Arthur de 38
- Gockel, Heinz 161
- Goethe, Johann Wolfgang von XIV, 5, 18, 29, 36, 50, 73, 84-85, 93-94, 102-110, 112-114, 1166, 162, 168, 170, 219-223, 225-236, 238, 240-243, 252, 258, 316-317, 323, 327, 337, 344, 352, 356
- Gollut, Jean-Daniel 199-201, 207, 209, 211
- Gontier, Fernande 79-81
- Goya 196-197
- Grabbe, Christian Dietrich 56-57
- Gracq, Julien
- *Au château d'Argol* I, III, VII-VIII, 11, 29-30, 32, 34, 50-52, 60, 80-81, 108, 120, 136, 169, 174, 179-181, 183-184, 203, 205-207, 209, 243, 254-256, 289, 291, 293, 318-319, 321-322, 324, 350, 360
 - *Un beau ténébreux* I-II, VII, 11, 30, 34, 52, 59-60, 108-109, 120, 154, 166-167, 170, 191, 194, 198, 202, 206, 210, 211, 213, 243, 256, 259, 272, 291-293, 299, 310-311, 321-324, 338-339, 359
 - *Liberté grande* 341
 - *Le Roi pêcheur* II, 30-34, 81, 84, 166, 215, 243, 259, 291, 341, 349
 - *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain* 45-47, 53, 74-76, 81-82, 87-88, 110, 167-168, 285, 350

- *La littérature à l'estomac* 25-26, 316
- *Le Rivage des Syrtes* III-IV, VI, X, 17, 79, 81, 119-120, 139-140, 143-144, 147, 151, 155, 158, 160, 168, 173-174, 187, 190, 202, 205, 234-240, 242-244, 256-257, 260, 263, 283, 290, 296, 324, 339, 341, 356, 359-360
- *Préférences* 16
- "Les Yeux bien ouverts" 175, 204, 315
- "Pourquoi la littérature respire mal" 60, 75, 77, 86, 101, 110, 158, 160, 316, 337, 339
- "Lautréamont toujours" 318, 324
- "Spectre du «Poisson soluble»" 289-290
- "Le Grand Paon" 308, 310, 313, 320
- "Edgar Poe et l'Amérique" 319
- "Beatrix de Bretagne" 314
- "Le Printemps de Mars" 85, 102, 107, 160, 195, 325-328, 331-332
- "Symbolique d'Ernst Jünger" 108, 335-338, 343
- "Novalis et «Henri d'Ofterdingen»" 16-17, 23-24, 49, 61-62, 77, 87, 92-93, 99, 101, 234, 237, 241, 262, 294-295, 297-298, 300, 303-304, 349, 357, 361
- *Un cauchemar* 259, 293
- *Le Surréalisme et la Littérature contemporaine* 49, 53, 60, 83, 217
- *Prose pour l'étrangère* 341
- *Entretien sur "Penthésilée" de H. von Kleist* 4, 85, 325-326
- *Un balcon en forêt* III-IV, 35, 138, 141, 143, 147, 154, 158-159, 188, 193-194, 203, 206, 209-210, 244, 263, 280-281, 292, 315, 323-324, 340-341, 360
- *Lettrines* 32-33, 36-37, 86, 107-108, 110, 135, 202, 220, 253, 256, 264, 268, 270, 273-276, 281, 284, 294, 301, 308-309, 313, 319-320, 334, 342
- *Lettrines 2* 25, 41, 89, 104, 107, 115, 170, 221, 281, 308, 312, 340

- *La Presqu'île* 140-141, 149-152, 155, 160-161, 168, 181-182, 184, 196, 293
- "La Route" 161, 243, 261, 263-264, 340, 359
- "La Presqu'île" 120, 140-141, 145, 154, 161, 203, 243, 282, 293
- "Le Roi Cophétua" 78, 112, 140, 149-152, 154-155, 168, 181-184, 196-197, 244, 259, 293, 355
- *Les Eaux étroites* 281, 320
- *En lisant en écrivant* 5, 18, 26, 33, 36, 38, 41-42, 88-90, 93, 103-104, 108, 110, 113-115, 156, 202, 241, 253, 281, 283, 294, 297, 301-302, 304, 312-314, 316-317, 320-321
- *Autour des sept collines* 320
- *Carnets du grand chemin* 35, 45-46, 48-49, 93, 103, 112, 283-284, 301, 303, 315, 320, 343-344
- *Préface à "Rose au cœur violet" de Nora Mitrani* 89
- *Préface à "La beauté convulsive", catalogue de l'exposition sur A. Breton du Centre Georges-Pompidou* 41, 302
- *Sur Ernst Jünger/L'œuvre d'Ernst Jünger en France* 108, 334-335, 338, 342-342
- *Sur "Les Chasseurs" et "Les Chasseurs Deux" d'André Hardellet* 9
- *Entretien avec Jean-Louis Tissier* 314
- *Entretien avec Jean Roudaut* 14, 34, 36, 135, 140, 156, 204, 206, 298, 314
- *Entretien avec Jean Carrière* 35, 45, 63, 77, 83, 147, 150, 201, 294, 299, 301, 309, 319, 338-339, 345
- Granier, Jean 39
- Grass, Günter 83-84
- Gregor-Dellin, Martin 38
- Greif, Stefan 285
- Grimm, frères 285-286

- Grimm, Jakob 5, 43
- Grossman, Simone IX-X, 48, 59, 63, 68, 289-290
- Grotzer, Pierre 11-12
- Günderode, Karoline von 99
- Guérin, Maurice de 15, 123, 160, 314-315, 354
- Guiomar, Michel IV, X, 35, 235
- Gundolf, Friedrich 5-8, 348
- Gusdorf, Georges 123, 126-127, 129, 131, 144, 146, 154
- Haar, Michel 25, 39
- Haddad, Hubert XI
- Hagen, Friedrich VI
- Handke, Peter 84
- Hardellet, André 9
- Hedrich, Benjamin 332
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich XIII, 11, 48, 50-57, 84, 94, 162-163, 166, 243,
249, 260, 267, 304, 350
- Hein, Annette 38
- Heine, Heinrich 15, 91, 99, 316-317, 352
- Heine, Roland 223-224, 226-228, 251
- Heinrich, Gerda 161
- Herder, Johann Gottfried 5, 7, 17, 162, 266
- Hervier, Julien 334
- Herz, Henriette 99-100
- Hesse, Hermann 83-84, 241
- Hetzer, Friedrich VII, VIII
- Hitler, Adolf 37-38
- Hölderlin, Friedrich 56-57, 63, 70, 75, 86, 92, 95, 101-102, 221, 331, 339, 344,
352

- Hoffmann, E.T.A. 4, 8, 48, 57, 87-88, 91-96, 98-99, 101-102, 129-130, 134,
148, 165-166, 180, 182-184, 195, 198, 215, 221, 251, 258-259, 285, 316-
317, 344, 352-353, 362
- Hoffmeister, Gerhart 22, 33, 222, 227-228, 317
- Hofmannsthal, Hugo von 109
- Honecker, Martin 127, 131, 146
- Hoy, Peter C. IX
- Hubert, Étienne-Alain 10, 49-50, 54
- Hubner-Bayle, Corinne XI
- Huch, Ricarda XIII, 10, 18-24, 87, 93, 96, 101, 257-258, 349, 352, 361
- Hugo, Victor 74, 303, 308, 313, 323
- Humboldt, Alexander von 164
- Huysmans, Joris-Karl 71, 309
- Immerwahr, Raymond 273
- Ingarden, Roman 260
- Iser, Wolfgang 260
- Jacobi, Jürgen 221
- Jaloux, Edmond 8, 10
- Jarry, Alfred 71
- Jaspers, Karl 119
- Jean Paul 4, 13, 15, 18, 48, 56, 73, 87, 92-96, 98, 101-102, 113, 130, 166,
180, 182, 195, 215-216, 221, 316-317, 352, 362
- Jens, Walter 20
- Jeßing, Benedikt 109
- Johnson, Uwe 83
- Jørgensen, Sven-Aage 161
- Joyce, James 110

- Jünger, Ernst V, IX, XIV, 3-4, 63, 84-85, 101, 103, 107-108, 110, 177, 299, 324, 326, 333-345, 348, 352, 358-359
- Jüttner, Siegfried VIII
- Jung, Carl Gustav VII, 66
- Kafka, Franz 103, 110-111, 208, 344, 352
- Kant, Immanuel 26, 49, 245-246, 252, 304
- Kerner, Justinus 165
- Kierkegaard, Søren 125
- Kleist, Heinrich von XIV, 4, 15, 56-57, 70, 84-86, 92, 94-95, 101-102, 107, 129-130, 134, 160, 195, 215, 294, 323-333, 344, 352-353, 358
- Klopstock, Friedrich Gottlob 266
- Körner, Josef 173
- Kranz, Gisbert 337, 344
- Kühn, Sophie von 235
- La Rochefoucauld, François de 261
- Laclos, Pierre Choderlos de 70
- Lagarde, André 304, 308
- Lamartine, Alphonse de 73, 301-303, 306
- Lammenais, Félicité Robert de 317
- Lankheit, Klaus 115, 117, 119
- Lanson, Gustave 304-307
- Larbaud, Valéry 5
- Lautréamont, comte de 68, 73, 75, 258, 316
- Lavater, Johann Kaspar 266
- Lavergne, Philippe 65, 69, 71-72
- Lefebvre, Jean 4
- Leiris, Michel 201
- Lenau, Nikolaus 117

- Lénine 62
- Lessing, Gotthold Ephraim 109, 265-266
- Leutrat, Jean-Louis IV-V, IX, XI, 121, 135
- Lévi, Hermann 37
- Levin, Rahel 100
- Lewis, Matthew Gregory 70, 318, 320
- Lichtenberg, Georg Christoph 57
- Linné, Carl von 338
- Lüthi, Max 174
- Luther, Martin 266, 321
- Maeterlinck, Maurice 8-10
- Magritte, René 118
- Mahlendorf, Ursula 129-130, 134
- Mallarmé, Stéphane 299, 315-316
- Malraux, André 306
- Mandiargues, André Pieyre de 322
- Mann, Thomas 5, 35, 93, 103, 110, 112-114, 327, 352
- Markale, Jean 150, 155
- Marot, Patrick XI, 60, 62, 137, 141, 254-255, 263, 281-283, 299
- Marquet, Jean-François 50
- Martini, Fritz 219
- Marx, Karl 54
- Maulnier, Thierry 54
- Mauriac, François 253
- McLendon, Will 34
- Mesmer, Franz Anton 130, 165, 167, 169
- Michard, Laurent 304, 308
- Michaux, Henri 201

- Michel, Jacqueline X, 282, 321
- Michelet, Jules 71
- Milton, John 73
- Minder, Robert 10
- Mitrani, Nora 4, 325
- Molière 302, 311
- Monballin, Michèle X-XI
- Montalvo, Garcia Rodriguez de 328
- Montherlant, Henry de 253
- Moreau, Gustave 71
- Morgenstern, Karl 219
- Moser, Hugo 285-286
- Müller, Adam Heinrich 251
- Müller, Ulrich 42
- Mundt-Espín, Christine VIII
- Murat, Michel V-VI, X-XI, 5, 32, 41, 48, 62, 64, 69, 79, 82-83, 85, 136,
168, 253, 257, 260-264, 270, 276, 280-281, 322-323, 334-336, 339-340,
343
- Mursa, Erika VII-VIII
- Musil, Robert 83, 103, 110
- Musset, Alfred de 73, 301-303, 306
- Nagai, Atsuko 284
- Navarri, Roger 67-69, 72
- Naville, Pierre 54
- Nerval, Gérard de 15, 67, 70, 123, 160, 274, 286-287, 299, 314-317, 323, 354,
358
- Nietzsche, Friedrich XIII, 24-30, 32-33, 35-41, 63, 84, 102, 261, 326, 344, 349
- Nodier, Charles 286

- Novalis V, XIV, 2, 4, 7-10, 13, 15-17, 21, 31, 44, 56-57, 59, 68-70, 75, 77, 83-84, 86, 91-94, 96, 98-99, 101-102, 107, 109, 115, 117, 125-127, 132-134, 143, 145-146, 148, 152, 160, 163, 165-166, 176, 180, 190, 194, 198-199, 203, 212, 215-216, 221-222, 224, 227-242, 251-252, 254-255, 258, 261-262, 264-268, 271, 273, 276-279, 281-285, 288-300, 307, 316-317, 339, 344, 348, 352-354, 356-359, 362
- Oesterreich, Peter L. 49, 245, 248-249, 252
- Ossian 320
- Ostermann, Eberhard 265, 268-269, 271, 277, 279, 284
- Pascal, Blaise 3, 70
- Pergaud, Louis 253
- Perrault, Charles 285
- Perros, George 261
- Petersdorff, Dirk von 161
- Peyrefitte, Roger 253
- Peyronie, André 183, 318, 322
- Picon, Gaëtan II
- Pikulik, Lothar 131, 142-143, 152-153, 157, 265, 267, 269-271, 273, 279
- Plard, Henri 334, 340-341, 344
- Platon 72, 239, 244-245
- Poe, Edgar Allan 11, 18, 33, 41, 73, 112, 208, 258, 286-287, 318-320, 323-324, 343-344, 358
- Pöggeler, Otto 161
- Poirier, Louis 34, 312, 349
- Pollmann, Leo 50
- Ponge, Francis 261-262
- Poulet, Georges 6-7, 13, 123, 125, 155
- Prang, Helmut 250-251, 258

Prassinos, Gisèle	72
Proust, Marcel	15, 110, 309
Racine, Jean	302
Radcliffe, Ann	11, 73, 320
Raymond, Marcel	6-7, 348
Réda, Jacques	261-262, 357
Riegel, Léon	342
Riese-Hubert, Renée	309
Riffaterre, Michael	X
Rilke, Rainer Maria	103, 110-112, 352
Rimbaud, Arthur	15, 58, 62, 65, 68, 72, 75, 110, 168, 310, 316, 344
Ritter, Johann Wilhelm	16-17, 47, 56, 58, 164-165, 167, 169
Rommel, Gabriele	164-165
Rostand, Edmond	303
Roth, Oskar	VII-VIII, 60, 81, 136-137, 166, 254
Rothschuh, Karl Eduard	131, 161, 165
Rousseau, Jean-Jacques	161
Rousseau, Laurence	X, 156
Rousseau, le Douanier	309
Rousset, Jean	6-7, 12-14, 348
Runge, Philipp Otto	115, 117
Sade, Marquis de	60, 70, 72
Saint-Just, Louis Antoine	294
Saint-Simon, duc de	70
Sainte-Beuve, Charles Augustin	315, 317
Sand, George	315
Schanze, Helmut	222

- Schelling, Friedrich Wilhelm 11, 13, 20-21, 49-50, 57, 115, 117, 125-126, 129, 131, 162-164, 166, 251, 353
- Scherer, Wilhelm 33
- Schiller, Friedrich 103, 109, 162, 221, 258, 316-317
- Schlechta, Karl 39
- Schlegel, August Wilhelm 20, 23, 129, 221, 264-265
- Schlegel, frères 5, 17, 57, 225
- Schlegel, Friedrich 4, 13, 24, 115, 117, 124-126, 129, 131, 146, 156-157, 162-163, 166, 221-231, 239-240, 244-247, 249-252, 254-255, 257-259, 261-262, 264-269, 271, 273, 276-279, 282-284, 307, 353, 356-357
- Schlegel, Karoline 20-21, 99, 264
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst 6, 117, 131, 146, 219, 251, 264
- Schmeitzner, Ernst 39
- Schmied, Wieland 115-117
- Schopenhauer, Arthur 27-28, 32
- Schubert, Gotthilf Heinrich 13, 16-17, 130, 190
- Schwering, Markus 49, 100, 142, 162
- Scott, Walter 11, 320
- Segeberg, Harro 96
- Selbmann, Rolf 219
- Sénèque 265
- Shakespeare, William 63, 221, 224, 344
- Shelley, Percy 320
- Simmel, Georg 8
- Simrock, Karl 43
- Socrate 244-245
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 251
- Spengler, Oswald 4, 326, 337, 341

- Spitzer, Leo 5-7, 348
- Staël, Madame de 96, 316-317
- Steinecke, Hartmut 94-95
- Stendhal 15, 33, 70, 93, 253, 257, 281, 301, 306, 308, 312, 314, 316, 323,
336, 343, 358
- Stifter, Adalbert 109
- Stockinger, Ludwig 49
- Straparola, Gian Francesco 285
- Strich, Fritz 19, 21, 23-24, 27-28, 39-41
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid 251
- Suchy, Victor VI
- Süskind, Patrick 83
- Swales, Martin 236
- Tadié, Jean-Yves 5-6, 10
- Tanguy, Yves 118
- Thibaudet, Albert 302-303
- Tieck, Ludwig 4, 17, 87, 91-93, 96-98, 116, 134, 145, 148, 154, 156, 165,
195, 215-216, 221, 240, 251, 258-259, 285, 288, 307, 353, 362
- Tolstoï, Léon 309, 316
- Tritsmans, Bruno 341
- Trousseau 174
- Troxler, Ignaz Paul Vital 13
- Uerlings, Herbert 165
- Uhland, Ludwig 5
- Vaché, Jacques 62
- Vadé, Yves 66
- Valéry, Paul 201
- Van Gogh, Vincent 67

- Van Tieghem, Paul 304, 306-307
- Veit, Dorothea 99, 101
- Vera, Augusto 54
- Verlaine, Paul 344
- Verne, Jules 318
- Vigny, Alfred de 70, 301, 306, 323
- Voerster, Erika 239
- Völker, Ludwig 92
- Vogel, Henriette 323
- Volta, Alessandro 164
- Voltaire 302
- Vordtriede, Werner 10, 91
- Vouilloux, Bernard XI
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 96, 154
- Wackwitz, Stephan 102
- Wagner, Cosima 37-38
- Wagner, Richard V, XIII, 3-4, 11, 24, 26-44, 52, 63, 84, 103, 104, 110, 187,
281, 283, 323, 326, 335, 343, 348-350
- Walpole, Horace 11, 318, 320
- Wapnewski, Peter 42
- Weber, Jean-Paul IV, VII
- Wellek, René 7, 11, 13, 15, 18
- Werner, Zacharias 17
- Wetzel, Friedrich Gottlob 16
- Widemann, Paul 39
- Wieland, Christoph Martin 219
- Wiese, Benno von 128, 134
- Winckelmann, Johann Joachim 116

Winter, Hanns von	VI
Wölfel, Kurt	95
Wolf, Christa	83-84
Wolfram von Eschenbach	30, 84
Wuthenow, Ralph-Rainer	96
Young, Edward	190
Zeltner-Neukomm, Gerda	VI
Zweig, Stefan	83-84

L'étude ci-présente a pour objectif d'analyser les effets de la lecture d'un certain nombre d'œuvres du romantisme allemand sur l'écriture de Julien Gracq. Il s'agit essentiellement de reconnaître les éléments romantiques repris par Gracq et d'évaluer leur signification au sein de son œuvre littéraire. À cette fin, tous les relais possibles entre l'œuvre de Gracq et la littérature, l'idéologie et les théories du romantisme allemand sont pris en considération. La thèse se divise ainsi en trois parties: culture germanique de Julien Gracq et médiations (I), interférences philosophiques, littéraires et poétologiques entre Gracq et le romantisme allemand (II), le dialogue d'un écrivain contemporain avec la tradition littéraire (III). Les sept chapitres dont la thèse se compose examinent les aspects suivants: la culture germanique de Julien Gracq (construction et connaissances); le rôle médiateur du surréalisme; l'image de la littérature allemande donnée par Gracq dans ses textes; des aspects philosophiques, des motifs littéraires et des modèles poétologiques du romantisme allemand qui sont d'intérêt pour Gracq; la signification du romantisme français et anglais, ainsi que celle d'auteurs comme Kleist et Jünger dans ce contexte. En tout, il s'agit de donner une image d'ensemble de la relation importante entre Gracq et la littérature allemande, en particulier la littérature du romantisme allemand.

Julien Gracq and the reception of german romanticism

This thesis on Julien Gracq analyzes his reception of german romanticism by considering the effects of some romantic works on his writing. The main emphasis is placed on the recognition of the romantic elements and their signification for Julien Gracq's literary work. All the possible connections between Gracq and the german romanticism are considered; therefore, this thesis contains the following three parts: Gracq's german culture and its mediations (I); philosophical, literary and poetic interferences (II); the dialogue of a contemporary writer with the literary tradition (III). There are seven chapters treating the following aspects: Julien Gracq's german culture (construction and knowledge); the mediating role of surrealism; the view on german literature as it is presented in his works; philosophical ideas, literary subjects and poetic theories which are interesting for Gracq; the meaning of french and english romanticism and the signification of authors like Kleist and Jünger in this context. On the whole, this study intends to give for the first time a general picture of the relationship between Gracq and the german romanticism.

Discipline: Littérature française

Mots clé: Julien Gracq, romantisme allemand

U.F.R de Littératures française et comparée

Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

1, rue Victor Cousin
75230 Paris Cedex 05